792
Se48t3

THE UNIVERSITY

OF ILLINOIS

LIBRARY

792
Se48t3

[redacted]
[redacted]

Return this book on or before the
Latest Date stamped below.

University of Illinois Library

OCT -3 1958
14 days

L161—H41

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/theaterundkirche00sell

Theater und Kirche.

Darstellung ihres geschichtlichen Verhältnisses mit einem Ausblick in die Zukunft.

Von

F. Sell,

Pfarrer in Ars an der Mosel.

„Ich hätte es wahrlich vor meinem Gewissen nicht verantworten mögen, alle die Zeit auf das Studium dieser Frage zu verwenden, wenn sie für mich nur eine untergeordnete Bedeutung hätte."

Hagenbach.

Dritte Auflage.

Leipzig.

Verlag von M. Heinsius Nachfolger.

1903.

Alle Rechte vorbehalten.

Se48t3

Vorwort.

Vorliegende Schrift erschien in erster und zweiter Auflage vor zehn Jahren. Die Aufnahme, die sie fand, zeigte, daß eine klare Antwort auf zwei Fragen stets gesucht und erwünscht sein wird: es sind die Fragen der **Billigung oder Verwerfung des Theaterbesuches** seitens kirchlicher Kreise, und der **Darstellung des Heiligen auf der Bühne.** Letztere Frage führt bei auftretender Gelegenheit stets auf die erstere zurück; so sind beide also eng miteinander verknüpft. Neuerdings war es der „Johannes" von Hermann Sudermann, und letzthin die „Maria von Magdala" von Paul Heyse, die die kirchlichen Kreise erregten. Während nun in der Maria von Magdala die enge Verbindung des dramatischen Konfliktes mit dem Erlösungswerk Christi eine objektive Würdigung des Kunstwertes dort ungemein erschwerte, hat man sich bezüglich des Johannes wohl der Einsicht nicht verschließen können, daß hier ein dramatisches Problem vorliegt, das immer wieder aufgenommen werden wird, bis der Meister sich findet, dem die Frage Matthäus 11,3 die höchste dichterische Lösung eingibt.

Denjenigen, die im Anschluß an solche Tagesfragen eine Antwort auf das Verhältnis zwischen der Bühne und der Kanzel suchen, sollen diese Blätter dienen.

Ars an der Mosel, Ostern 1903.

F. Sell.

333357

Literatur.

Benutzt sind außer den in und unter dem Text angeführten Werken und Aufsätzen vorzüglich:

Heinrich Alt, Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis historisch dargestellt. 1846.

Ed. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. 5 Bde. 1848—74.

K. R. Hagenbach, Kirche und Schauspiel. Eine kulturgeschichtliche Zeitfrage. (Gelzers Protestantische Monatsblätter 1862.)

Karl Hase, Das geistliche Schauspiel. 1858.

Außerdem wurden verglichen:

F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters. 2 Bde. 1846.

Christian Muff, Theater und Kirche. Vortrag. 1882.

Gustav Portig, Religion und Kunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis. 2 Bde. 1879, 1880.

Carl Friedrich Stäudlin, Geschichte der Vorstellungen von der Sittlichkeit des Schauspiels. 1823.

E. Wilken, Geschichte der geistlichen Schauspiele in Deutschland. 1872.

Religion und Kunst stehen im Verhältnis von Ursache und Wirkung. Der Ursprung der Begeisterung für alles Gute und Schöne bei allen Völkern ist das Bewußtsein eines Verhältnisses zur Gottheit, welches seinen Ausdruck findet in der Verehrung derselben. Das Bestreben aber, diesen Gottesdienst als sichtbaren Kultus darzustellen, in sinnenfälliger Wirklichkeit das kundzugeben, was innerlich empfunden wird, ist der Ursprung der Kunst. Der Wunsch, das Haus der Gottesverehrung vor den Häusern der Menschen auszuzeichnen, schuf die Architektur, die Darstellung der Gottheit war die erste Aufgabe der bildenden Künste; Poesie und Musik entstanden, um den Preis des Himmlischen zu erheben über die Sprache des alltäglichen Lebens. Die Überzeugung von diesem Verhältnis zwischen Religion und Kunst zeigt sich schon bei den Kulturvölkern des Altertums in dem Glauben, daß die Kunst göttlichen Ursprunges sei. Die Bibel erzählt 2. Mos. 31, 1, daß Gott Bezaleel und Ahaliab erfüllt habe, „mit seinem Geiste, mit Weisheit und Verstand und Erkenntnis und mit allerlei Werk, künstlich zu arbeiten am Golde, Silber, Erz, künstlich Stein zu schneiden, und einzusetzen, und künstlich zu zimmern am Holz." Ja, Gott selbst läßt Mose auf dem Berge Sinai ein Vorbild der Stiftshütte und aller Geräte darin sehen (1. Mos. 25, 9). Wenn Homer die Muse anruft, ihn zu begeistern, so ist das bei ihm nicht eine dichterische Phrase wie bei vielen unserer modernen Poeten, die ihn darin nachgeahmt haben, sondern es hat dies gewiß dieselbe Bedeutung, welche der Bezeichnung des Griechen für den Dichter unterliegt als eines Gottbegeisterten (ἔνθεος, θεόπνευστος), und der Zurückführung der Inspiration der Sänger auf Zeus und Apollo. Auch in der nordischen Mythologie findet sich dieselbe Beziehung auf Odin und Braga, Dichten und Singen sind von den Göttern eingegeben, Sänger und göttlicher Seher ist dasselbe.

Was für alle Kunst gilt, gilt auch für das Drama. Ja, hier ist die Verwandtschaft noch deutlicher. Die Religion will Gott und die Menschheit vereinigen; sie tut dies, indem sie das Trennende, die Sünde, zu vernichten sucht, und sie kann es nur, indem sie Gott dem Menschen und den Menschen Gotte nahe bringt, damit er mit Gott versöhnt werde. Das ist dramatische Form, und das Drama ist ja auch aus der mythischen Darstellung dieser

Religionsgedanken am Altar des Dionysus hervorgegangen, aus der Feier eines Gottes, der als Sohn der Gottheit und eines sterblichen Weibes der Menschheit als Befreier sich nahen konnte — eine dunkle Ahnung schon im Heidentum von dem, was die Christenheit als Wahrheit erkennt.

Aber dieser heidnische Ursprung, wie auch die orientalische Scheu vor aller Darstellung des Göttlichen in menschlicher Gestalt machte das Theater der neuentstandenen christlichen Kirche verdächtig, so daß die Geschichte des Theaters in der Kirche mit einem Zeitalter der entschiedensten Feindschaft von seiten der letzteren beginnt. Und noch jetzt klingt vielen inmitten der Christenheit die Zusammenstellung: Theater und Kirche wie Satan und Christus; noch jetzt gibt es in den Reihen der Christen eine große Zahl, die vor dem Schauspielerstande ein unüberwindliches Grauen empfindet, unter den Theologen solche, die vom Besuche des Theaters auf das entschiedenste abraten. Wo liegt der Grund eines solchen Urteils? Es als Vorurteil leichthin abzutun, wäre gar zu billig; es muß erklärt werden aus dem eigentümlichen Verhältnis, in dem von Anfang an das Theater zur Kirche gestanden hat, und dieses kann nur verstanden werden, wenn wir die Entwicklungsgeschichte des Theaters nicht nur mit einseitigem Hinblick auf einzelne Erscheinungen im Gebiet der Literatur betrachten, sondern auch die gleichzeitigen Begebnisse auf kirchlichem Gebiet erklärend mit heranziehen. Und wenn es einerseits augenscheinlich ist, daß die Entwicklung des Theaters durch das Verhältnis zur Kirche vielfach bestimmt wurde, und auf der anderen Seite unleugbar, daß dieses Institut ein Bildungsinstitut ist, das einen großen Einfluß auf die breiten Massen des Volkes ausübt, so wird das Thema Theater und Kirche besonders in der Gegenwart von Interesse sein, da seit einiger Zeit das Gefühl der Reformbedürftigkeit des Theaters mancherlei Pläne zu seiner Verbesserung hervorgebracht hat.

Gehen wir auf die Vorgeschichte des Christentums zurück, so haben die Juden ein eigentliches Drama nicht besessen, also auch kein Theater. Zwar finden sich unverkennbare dramatische Elemente im Alten Testament: man denke an das Buch Hiob und dessen Verwendung im Prolog zum Goetheschen Faust; und das Hohelied läßt sich fast in Akte teilen. Aber wenn Luther meinte, daß das Buch Judith als Tragödie und das Buch Tobias als Komödie von der jüdischen Jugend möge gespielt worden sein, und sogar so weit ging, anzunehmen, die Griechen hätten ihre Weise, Komödien und Tragödien zu spielen, von den Juden entnommen, so wissen

wir im Gegenteil, daß erst Antiochus Epiphanes (175—164 v. Chr.) in Jerusalem ein griechisches Theater errichtete, wie der Verfasser des 2. Buches der Makkabäer 4, 13—17 in folgender, mißbilligender Weise berichtet: „Das heidnische Wesen nahm also überhand, daß die Priester des Opfers noch des Tempels nicht mehr achteten, sondern liefen in das Spielhaus und sahen, wie man den Ball schlug und andere Spiele trieb. Und ließen also ihrer Väter Sitten fahren, und hielten die heidnischen für göttlich. Sie mußten es auch wohl bezahlen. Denn Gott schickte über sie eben die, welchen sie solche Spiele wollten nachtun, daß sie sie mußten strafen. Denn es ist mit Gottes Wort nicht zu scherzen, es findet sich doch zuletzt." Späterhin erbauten Herodes der Große in Cäsarea, sowie Herodes Agrippa in Berytus Theater. Aber die Teilnahme des Volkes fehlte. Wir finden daher im Neuen Testament den Ausdruck „Schauspiel (*θέατρον*)" nur zweimal (1. Kor. 4, 9: „Wir sind ein Schauspiel geworden der Welt und den Engeln und den Menschen." Vgl. Ebr. 10, 33), ohne daß ein Urteil über das Theater darin zu erkennen wäre. Ohne Grund wollen auch einige in der Stelle 1. Joh. 2, 16 mit der „Augenlust" oder Eph. 5, 4 mit den „schandbaren Worten und Narrenteidingen" eine Anspielung auf das Schauspiel vermuten.

Doch finden wir in der ersten Christenheit eine entschiedene Abneigung gegen das Schauspiel. Leicht ist diese zu erklären. Denn wir müssen bedenken, daß die ideale Höhe des griechischen Theaters zur Zeit des Äschylus, Sophokles, Euripides längst vorüber war und einem tief gesunkenen, unsittlichem Wesen Platz gemacht hatte. Die große Masse weidete sich an den blutigen Spielen des Amphitheaters, in dem ja Christen zur Belustigung des Volkes im Kampfe mit wilden Tieren ein schauerliches Martyrium erleiden mußten. Beides zusammen genommen ist eine genügende Erklärung für den Abscheu, mit dem die ersten Kirchenväter vom Theater reden. So sagt Tertullian († 220) in einer eigenen Schrift über die Schauspiele (de spectaculis): „Von dem, was man ohne Sünde nicht tun kann, soll man auch die Abbildung nicht lieben. Das Theater aber ist meist der Schauplatz sündhafter Handlungen; Zorn und Wut in den Trauerspielen, Unanständigkeiten und Schandtaten in den Lustspielen. Ferner soll man nicht grausam sein, daher auch kein Wohlgefallen daran haben, wenn Menschen auf dem Schauplatz getötet werden. [Dies ist keine Beziehung auf die Gladiatorenkämpfe, sondern auf das Faktum, daß ein Schauspieler, der den Herkules spielte, auf der Bühne lebendig verbrannt wurde,

um den Flammentod auf dem Öta so realistisch wie möglich darzustellen, wie ähnlich ein anderer als Dädalus von einem Eber anstatt des Minotaurus zerfleischt wurde.] Außerdem ist es ungereimt, eine Kunst hoch zu schätzen, während man doch die, welche sie ausüben, für ehrlos und infam erklärt." Es sind also bei ihm schon beide Vorwürfe zu finden, die stets in der Folge gegen das Theater wiederholt worden sind: die Unsittlichkeit der Darstellungen und die Ehrlosigkeit der Darstellenden. Ähnlich urteilen Clemens Alexandrinus, Cyprian, Lactanz, Chrysostomus, Augustinus (der in seiner Jugend ein leidenschaftlicher Besucher des Theaters war), Isidor von Pelusium, Salvianus und viele andere. Die Allgemeinheit dieses Urteiles bewirkte, daß Konzilien die Schauspieler von der Kirchengemeinschaft ausschlossen, die weltliche Obrigkeit zwar auch nach Einführung des Christentums die Theater duldete, die Schauspieler und Schauspielerinnen aber auf gleiche Stufe mit den Kupplern, Kupplerinnen und öffentlichen Dirnen setzte und sie für ehrlos erklärte. Der Schauspielerstand war demnach ein unehrlicher (inhonesta professio), und der Name Schauspielerin ein Schimpfwort (inhonestum vocabulum). Daran konnte selbst Justinian I. nichts ändern, dessen Gemahlin Theodora ja früher Schauspielerin gewesen war. Und wir müssen nach der Lage der Dinge der bestehenden Anschauung Recht geben. Denn wenn man bedenkt, daß trotz des Anspruches der Herrschaft dieses Kaisers, eine christliche sein zu wollen, das Theaterwesen in solch heidnischer Unsittlichkeit verharrte, daß jene Kaiserin früher als Leda diese Rolle in schamlosester Natürlichkeit darstellte, daß zur Zeit des Chrysostomus ein Schauspiel Majuma*) gegeben wurde, in dem nackte Dirnen sich vor den Augen des Publikums badeten — welche Aufführung achtmal verboten und wieder freigegeben wurde —, so begreift man die Laxheit einer christlichen Obrigkeit nicht, die es den Theologen überließ, gegen solche Dinge zu eifern, ohne selbst ein energisches Machtwort zu sprechen.

Dennoch erwuchs gerade aus der Kirche ein Schauspiel. Im vierten Jahrhundert dichtete ein Unbekannter, freilich in sehr unvollkommener Form und mit Entlehnung der meisten Verse aus dem Euripides, einen „leidenden Christus (*Χριστὸς Πάσχων*)", und machte damit den ersten Versuch, die heilige Geschichte dramatisch zu behandeln. Etwas ganz Ähnliches geschah damals im christlichen Gottesdienst. Dieser bestand in Worten und symbolischen Hand-

*) Ein syrisches Wort, welches „Wasser" bedeutet.

lungen in einer Darstellung des Werkes der Erlösung vor der andächtigen Gemeinde. Beginnend mit der Schöpfung, auf welche folgend der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese durch Verschließung der heiligen Türen des Tempels angedeutet wurde, führte die Handlung die Opfer der vorchristlichen Zeit vor, die Bemühung, sich Gotte wieder zu versöhnen, während gleichzeitig in Psalmengesängen die Eitelkeit und Vergeblichkeit dieses Versuches geschildert wurde. Hierauf folgten die Stimmen der Propheten, die auf einen kommenden Erlöser hinweisen, und indem sich nun die heiligen Türen wieder öffneten, schloß sich daran in großen Zügen die Darstellung der Geburt, der Lehre, des Leidens und Sterbens Christi; dann endete die Feier durch das heilige Abendmahl, in dem die Wiedervereinigung Christi mit der gläubigen Gemeinde ausgedrückt wurde. Niemand wird leugnen, daß dieser Gottesdienst einen unverkennbaren dramatischen Charakter hatte, zu dem die Wechselgesänge zwischen der Gemeinde, dem Chor und der Priesterschaft, sowie die Wechselreden zwischen dem Bischof, den Presbytern und Diakonen das Ihrige beitrugen.

Wenn wir uns nun dem Mittelalter zuwenden, so sehen wir, daß auf einmal gerade durch die Erweiterung dieses Kultus die beiden bis dahin getrennten Gebiete, das Kirchliche und das Dramatische, auf diesem Boden sich zusammen finden. An hohen Festtagen, zur Weihnachts-, Passions- und Osterzeit zuerst, wurde von Geistlichen mit Anschluß an die Bibelworte zuerst lateinisch, dann seit dem 14. Jahrhundert in der Landessprache, die heilige Festgeschichte in geistlichen Spielen aufgeführt. Dies begann etwa im 9. Jahrhundert, im 13. finden wir diese kirchlichen Dramen mit Hinzuziehung auch weltlicher Schauspieler und außerhalb der kirchlichen Gebäude ganz allgemein, in Deutschland als Spiele (ludi), in Frankreich als Mysterien, in England als miracle-plays, in Spanien als Autos, im letzten Lande in bezug auf den Gegenstand erweitert in den Spielen zur Feier des heiligen Sakraments am Fronleichnamsfest (Autos sacramentales). Auch hier blieb also diesen dramatischen Spielen, selbst nach der äußerlichen Trennung von der Kirche, ein ernster Hintergrund, der durch die Stoffe gegeben war. Aber in ihrer späteren Entwicklung arteten diese Spiele oder, wie sie einige Zeit darauf genannt wurden, Moralitäten aus, indem ein Element unvermerkt eindrang, welches anstößig werden konnte: das Komische, der Scherz. Zwar sind viele uns jetzt komisch erscheinende Züge als der Naivetät des Mittelalters entsprechend zu erklären. So z. B. wenn Paulus Mon-

seigneur St. Paul angeredet wird,*) die abgeschiedene Seele Jesu von einem Engel mit Madame, Adam im Paradiese vom Herrn mit beau-frère, oder der Herr vom Kreuze spricht: „Johannes, lieber Neffe mein!", und Johannes: „Maria, liebe Muhme mein!", wenn Magdalene den Herrn nennt: „aller Tugenden ein Faß", wenn die heilige Barbara, an den Beinen aufgehängt und an den Gliedern mit Fackeln gebrannt, sich mit einem Braten vergleicht, der so gar geworden sei, daß er gleich serviert werden könne, wenn die Seele als Puppe aus dem Munde geht u. a. m. Auch läßt es sich mit dem damaligen Zeitgeschmack wohl erklären, wenn manche Nebenpersonen ständig zu komischen Personen verwendet werden: die Hirten in den Weihnachtsspielen ergötzten das Publikum mit groben Späßen oder naiven Reden (so ermahnen sie in einem oberkärntner Spiel die Eltern: „Voder, Mueter, tuts acht göben, daß dem Kind nix geschehen koan. Ihr müeßts Kind zudecken fein, dann dem Ochs fallts a nit ein!"); die Wirtsleute in Bethlehem weisen Joseph und Maria mit schnöden Redensarten ab; der Apotheker im Osterspiel, bei dem die Frauen ihre Salben kaufen, die Wächter am Grabe, der Wirt, bei dem die Jünger von Emmaus einkehren, sind ebenfalls komische Figuren. Bekannt ist ja auch die Verwendung des Teufels, der mit seinem Hofgesinde und seiner Großmutter Lillis oder Lilith**) meist als dummer, geprellter Narr dargestellt wird und besonders, wenn es gilt, eine arme Seele abzuholen, sich in possenhaften Scherzen ergeht. Bedenklicher ist es schon, wenn inmitten der Tragik der Gefangennahme Christi in Gethsemane in jener Szene, in der Petrus dem Malchus ein Ohr abhaut, Malchus zu einem seiner Freunde, als das Ohr durch Christus wieder geheilt ist, sagt: „Zeuch hin, merke, ob es feste steh'" — und der Freund, an dem Ohre ziehend, antwortet: „dein Ohr steht dir fest sicherlich, Geselle, also dünket mich," hierauf Malchus, zu Jesu sich wendend: „Jesus ist ein viel guter Mann, er kann wohl setzen Ohren an;" oder wenn der weise Salomo sich mit einer seiner Frauen zankt und dazu — Einbecker Bier trinkt, und wenn Improvisationen angedeutet werden durch ein: Stultus loquitur (der Narr spricht), so kann man aus dem Vorhandenen schließen, daß der Narr dort oft die gröbsten Scherze losgelassen haben mag.

*) Noch in einem Drama von Theodor Beza: Tragédie française du sacrifice d'Abraham 1576 redet Sara ihren Gatten mit Monsieur an; sie selbst heißt bei ihren Dienerinnen Madame.

**) Diese auch aus Goethes Faust bekannte Figur findet sich wohl zuerst in der Darstellung des Talmud vom Sündenfall.

Wie weit diese ausgelassene Komik gehen konnte, zeigt eine allerdings wohl einzig dastehende Stelle in einem französischen Mysterium, in dem Gott Vater die Kreuzigung seines Sohnes verschläft. Der Engel weckt ihn: Père Eternel, vous avez tort, et devriez avoir vergogne. Votre Fils bien-aimé est mort, et vous dormez comme un yvrogne. Gott Vater antwortet: Il est mort? Darauf der Engel: D'homme de bien, und Gott Vater: Diable emporte, qui en savais rien. Die Kirche hat wohl ab und zu ihre Stimme gegen derartige Ausgelassenheiten erhoben, aber im allgemeinen wurde das friedliche Verhältnis zum Theater dadurch nicht gestört. Ist es doch dieselbe Kirche, die bei den romanischen Völkern die Narren- und Eselsfeste duldete, bei welchen die Teilnehmer, Geistliche, am Altar aßen und tranken, unzüchtige Lieder sangen, mit Würfeln spielten, Kot und altes Leder in den Rauchfässern verbrannten, ein Narrenbischof erwählt wurde, beim Eselsfeste eine mit Chorrock und Mitra geschmückte Eselin in der Kirche erschien, während eine eigne Liturgie abgesungen wurde mit dem Refrain: Hè, Sire Ane, hè, oder auch: Hinham (J-a)! Die Urteile der katholischen Theologen des Mittelalters über das Schauspiel sind daher durchaus nicht ungünstig. Anstatt vieler möge der vom jetzigen Papst wieder auf den Schild gehobene Thomas von Aquino († 1274) reden. „Das Spiel überhaupt," so führt er aus, „ist zum Lebensverkehr notwendig, und zu den erlaubten Ergötzlichkeiten, welche zur Erheiterung der Menschen dienen, gehören auch die Darstellungen der Schauspieler. Diese letzteren befinden sich daher auch nicht im Stande der Sünde, sobald sie das Spiel mit Mäßigung betreiben, das heißt, sich keiner unerlaubten Worte bedienen und es nicht zu unpassenden Zeiten veranstalten. Daher begehen auch diejenigen keine Sünde, welche mit Mäßigung solchen Schauspielen beiwohnen und sie tuen recht, wenn sie den Schauspielern dafür eine Belohnung geben."

So nähern wir uns dem Reformationszeitalter bei entschiedener Freundschaft zwischen Kirche und Theater. Und dies wurde auch so bald nicht anders. Luther hat sich bekanntlich auf Bedenken in seiner freimütigen Weise also geäußert: „Christen sollen Komödien nicht ganz und gar fliehen, darum daß bisweilen grobe Zoten*) und Bübereien darin sind, da man doch um derselben willen auch die Bibel nicht dürft lesen." Er lud Spalatin

*) Dies Wort bedeutet in Luthers Sprache nicht notwendig eine Obscönität, sondern allgemeiner einen plumpen Scherz.

zu einer Aufführung der Schüler in Wittenberg ein, die an einem Sonntag stattfand. Melanchthon war ein Verehrer der Fastnachtsspiele von Hans Sachs, ja hatte in seiner Jugend selbst in einem Drama seines Oheims Reuchlin mitgespielt. Ähnlich standen die Reformatoren der reformierten Kirche. Calvin, der im übrigen so rigoros war, daß er ein Verbot gegen das Tanzen erließ und sogar diejenigen mit Kirchenbuße belegte, die auf einer Hochzeit dem Tanzen nur zugesehen hatten, ließ 1546 eine sonntägliche Abendpredigt aussetzen, um seinen Genfern Gelegenheit zum Besuch eines Schauspiels zu geben.*) Der Basler Reformator Oekolampad und Calvins großer Schüler Theodor Beza waren selbst Verfasser von Dramen. Ja, ein Prediger am Spital zu Basel, Valentin Bolz, verstieg sich zu der Äußerung, die Schauspielkunst sei den Menschen von Gott durch die Vermittlung der Heiden gegeben, und wer sie verachte, verachte Gott selbst. — Diese Stellung der Reformatoren war ausschlaggebend für die Evangelischen beider Konfessionen. Schullehrer und Geistliche schrieben Theaterstücke, richteten als Regisseure (Regentes) die Aufführung ein, ja spielten ohne bedenkliche Rücksichten auf ihren Stand selbst mit. Solche Dramen, nach der Aufführung gewöhnlich mit Hilfe der Schüler höherer Schulen Schulkomödien genannt, waren meist lateinisch geschrieben; bald aber wurden deutsche Erläuterungen für das nicht klassisch gebildete Publikum eingeflochten, späterhin sie auch ganz deutsch bearbeitet. Freilich mögen die Schulherren diese „Barbarei" bitter beklagt haben; wenigstens klingt etwas Derartiges z. B. durch in den Worten des Prologs von Leonhard Stöckels, Schulmeisters zu Bartfeld, „Historia von Susanna in Tragödienweise gestellt zur Übung der Jugend":

Wir sollten uns billig im Latein,
Weil wir derselben Sprach Jünger sein,
Üben mehr, denn in deutscher Sprach,
Und uns im Reden richten darnach, —
Wir müssen uns aber nach der Zeit
Richten, in welcher wenig Leut
Lateinischer Zungen kundig sein,
Darum wir nun viel Jahr allein
In gemeiner Sprach uns hören la'n,
Damit man uns verstehen kann,
Denn wie ein Prediger Zuhörer hat,
So muß er reden, und nach der Stadt
Sich richten, so er was bauen will.

*) E. Stähelin, Johannes Calvin. I, 393. Späterhin war er allerdings für Einschränkungen solcher Vergnügungen, doch ausdrücklich „nicht im Sinne eines entschiedenen Tadels".

Es begannen diese Bestrebungen mit Bearbeitungen des Terenz, aber in andrer Weise als es die Nonne Rhoswitha von Gandersheim im 10. Jahrhundert tat, die Conrad Celtes um diese Zeit (1501) neu entdeckte und herausgab, nicht wenig verwundert, wie Gottsched*) versichert, „als er las, wie vor 600 Jahren ein deutsches Weibsbild in lateinischer Sprache und sogar in Versen geschrieben hatte" — sie dichtete bekanntlich in Nachahmung des Terenz, aber im Gegensatz zu seiner unsittlichen Darstellung, christliche Dramen in terenzianischem Stile. Diese Schulherren und Geistlichen übernahmen den Terenz ohne Anstoß mit Haut und Haaren, ja vergröberten ihn noch durch derbe Späße in ihren deutschen Bearbeitungen. Bald wurde das Stoffgebiet dieser Schuldramen in eigentümlicher Weise erweitert, indem dieselben zum erlaubten Kampfmittel zwischen den Kirchen wurden. So schrieb Thomas Kirchmayer († 1563) ein Drama Pammachius gegen die Papstherrschaft, Nicodemus Frischlin 1592 sein Phasma, in dem der Teufel allen Sektierern im Traum erscheint und im letzten Akt, in welchem Christus selbst auftritt, alle Lehren außer der lutherischen zur Hölle verdammt werden. Simon Lennius († 1550) schrieb von katholischer Seite seine Monachopornomachia, in welcher Luther und seine Ehe mit der Katharina von Bora auf das unflätigste angegriffen, ein Chorus von babylonischen und cyprischen Freudenmädchen mit dem Refrain: Io Luthere! angestimmt wird u. dergl. mehr. Auch Lutheraner und Reformierte bekämpften sich untereinander in solchen Streitkomödien, z. B. Rivander im „Lutherus redivivus von der langen und ärgerlichen Disputation bei der Lehre vom Abendmahl derer, so man lutherisch und calvinisch, sowohl der andern, so man philippisch und flacianisch heißt", Jörg Nigrinus im „Calvinischen Postreuter, wie sie ihre falsche verführische Lehr haben wollen an den Tag bringen und die wahre unverfälschte Lutherische Lehr unterzutrucken sich unterstanden" (1592). Noch im 17. Jahrhundert (1676) wurde Ulrich Calixt, der Sohn jenes milderen und freisinnigen Theologen Georg Calixt zu Helmstedt, der die theologische „Mittelpartei" jener Zeit vertrat (Synkretismus), zu Ehren seines Gegners Deutschmann in Wittenberg von Schülern als feuerspeiender Drache mit Hörnern und Klauen dargestellt.

So sehen wir bis zum 30jährigen Kriege etwa und vereinzelt darüber hinaus ein friedliches Verhältnis zwischen Theater und Kirche,

---

*) Nötiger Vorrat zur Geschichte der deutschen Dichtkunst. Leipzig 1757—65.

das sich darin dokumentiert, daß die Verfasser der meisten Dramen Geistliche waren, besonders aus Mitteldeutschland und der Schweiz. Bemerkenswert ist die Unbefangenheit, mit welcher fast die gesamte Bibel dramatisiert wurde. Einige Titel mögen als Beweise dienen: „Lustig Spiel von der Erschaffung Adams und Heva"; „Historien der dreien Erzväter und Patriarchen Abrahams, Isaaks und Jakobs"; „Joseph, eine schöne und fruchtbare Comödia"; „Der aufrührerische Absalom mit seinem Vater David"; „Comödia von Belagerung der Stadt Babylon in Chaldäa"; „Tragedia des Buchs Judith"; „Historia von dem frommen und gottesfürchtigen Tobia"; „Tragödia von dem Anfang, Mittel und Ende des heiligen teuren Mannes Gottes und Vorläufers Christi, Johannes des Täufers"; „Ein gar schön herrlich neu Trostspiel von der Geburt Christi und Herodis Bluthundes"; „Christliche Comedia von dem Cananeischen Weyblein"; „Das schöne geistliche und fast nützliche Spiel vom verlornen Sohn"; „Lazarus vom Tode durch Christum am vierten Tage erwecket"; „Stephanus, eine schöne geistliche Tragödia von dem ersten Märtyrer" u. a. m.

Der 30jährige Krieg mit seinen entsetzlichen Folgen dämpfte die Lust an solchen Schaustellungen sehr merklich; die Obrigkeiten selbst fühlten sich berufen, auf die Unvereinbarkeit des furchtbaren Ernstes der Zeit mit dem Vergnügen an derlei Dingen energisch hinzuweisen, wie es der Erlaß des Kurfürsten Georg Wilhelm von Brandenburg an die Bürger und Ratmannen von Köln und Berlin vom Jahre 1623 beweist, welcher das Komödienspielen der Schulmeister und auch sonst alle „Gaukel- und Affenspiele" verbot. Aber gerade in dieser Zeit beginnt eine neue Ära des Schauspiels; sie datiert von dem Erscheinen der englischen Komödianten. Das außerordentlich Bedeutsame im Auftreten dieser Schauspielerbanden, die auch Tänzer-, Fechter-, Springer- und Äquilibristenkünste trieben, liegt darin, daß mit ihnen in Deutschland zuerst ein Schauspielerstand begründet wurde. Neu war bei ihnen die Auswahl der dramatischen Darstellungen: teils der Weltgeschichte, teils dem Sagenkreise des Mittelalters entnommene Stoffe — wie anders muteten sie die Zuschauer an, als die doch bald eintönigen Bibeldramen, bei denen der Inhalt von vornherein bekannt war. Neu war auch ihre Gewandtheit im Spiel gegenüber der hölzernen Darstellung der Schüler und ehrsamen Bürgersleute, und anstatt der doch sehr nach der Studierlampe riechenden Scherze, die die Pfarrherren in ihre Arbeiten einflochten, boten sie am Schlusse eines jeden ernsten Dramas „schöne lustige Komödien und Pickelsheringsspiele". End-

lich gab es bei ihnen kaum ein Stück ohne glänzende Aufzüge, Donner und Blitz, Feuerwerk und allerlei Erscheinungen — was Wunder, wenn zu ihren Schaustellungen sich alles drängte! Doch waren ihre Aufführungen weit entfernt, Anspruch auf künstlerische Wertschätzung erheben zu dürfen. Ihre Tragödiendichter schwelgten förmlich in Blut- und Greuelszenen: das Töten und Erstechen wurde auf der Bühne nicht einfach markiert, sondern durch Zerschneiden von geschickt verborgenen Blasen, mit Blut gefüllt, verdeutlicht; statt des bald abgenutzten Selbstmordes durch Erdolchen findet man oft die Vorschrift: „Er fellt in Verzweiflung, laufft mit dem Kopf an die Wand, daß das Blut unter dem Hut herfür dringet, welches mit einer Blase wohl gemacht werden kan." u. a. m.*) Die Komödien waren voll von lasciveſten Szenen und unflätigſten Witzen, und man muß einen Schluß aus ihrem Inhalt machen auf die allgemeine Verrohung der Sitten, wie sie der lange Krieg herbeigeführt; könnte man doch ohne diese Annahme auch nicht erklären, weshalb die Kirche anfangs keine Veranlassung nahm, dagegen einzuschreiten.

Doch dauerte dies nicht allzu lange. Neben den englischen Komödianten fanden sich bald in Deutschland andere Schauspielergesellschaften zusammen, wie die Treusche, die Paulsche, die Haßkarlische Truppe, — keine aber war bedeutender als die des Magister Johann Velthen aus Halle, der nur gebildete Schauspieler, meist Studenten, um sich sammelte und dessen Truppe unter dem Namen der königl. polnischen und kurfürstlich sächsischen Hofkomödianten oder einfach der berühmten Bande einen weiten Ruf sich erwarb. Velthen versuchte, ein friedliches Einvernehmen mit der Kirche festzuhalten. Er versicherte die Behörden, daß er „gute und ohntadelige Schau-Spiele" aufführe, und seine Komödienzettel pflegten bei den biblischen Stücken die Moral auf das anschaulichste hervorzuheben. Aber es war nicht so ernst gemeint. Velthen sah ebenso wie die übrigen Theaterunternehmer seinen größten Vorteil darin, wenn er dem derzeitigen Geschmacke entsprechende Zugeständnisse machte. Daher ließ er auf seine biblischen und andere ernsthafte Dramen burleske Nachspiele folgen; an das „geistlich Spiel von Adam und Eva" schloß sich „Pickelhering im Kasten"; auf „eine ganz neue und lustige Aktion und Historia, genannt die große Königin Semiramis" folgte „des einfältigen Trappolin Widerwärtig-

*) Diese Gattung von Schauspielen erhielt bald die Bezeichnung „Mordspektakel".

keiten im Heiraten, durch Pickelhering angestiftet". Ja, auf die „Komödie vom Erzvater Jakob" folgte „ein Ballett, von den 12 Stämmen Israelis mit 12 Personen getantzet"! Andere machten es ähnlich. In Hamburg erschien 1705 neben den Opern „Ferdinand und Isabella" und der „römischen Lucretia" auch die „Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens",*) im Jahre 1719 neben der „siegenden Treue" und der „triumphierenden Unschuld" auch die „Kunst zu schmarotzen" und „fröhlicher Brüder Saufluft", 1725 neben der „blutigen Schaubühne des für unsere Sünden gemarterten und gekreuzigten Jesu" auch die „Hamburger Schlachtzeit", in welcher Oper ein „Chor der Wurstmacherinnen" auftrat und so anstößige Arien gesungen wurden, daß der Rat die Anschlagzettel der zweiten Vorstellung abreißen ließ und die Aufführung verbot. Eine unerhörte Neuerung für die damalige Zeit war es ferner, daß Velthen zuerst, was in der Oper etwas früher schon geschehen, im Schauspiel Frauenrollen von Frauen geben ließ. Frauen waren auf der Bühne zuerst in Spanien erschienen — eine Verordnung Karls V. erwähnt sie 1534; als in London 1629 eine französische Truppe Frauen auftreten ließ, bewarf sie das Publikum mit faulen Äpfeln und Eiern und noch 1656 wurde die Miß Coleman, die erste Engländerin auf der Bühne, von dem Rechtsgelehrten William Prynne**) als ein „Ungeheuer" begrüßt, „das nicht wert sei, der menschlichen Gesellschaft anzugehören". Man wird es den Kindern einer Zeit, da einer züchtigen Jungfrau die damaligen Anstandsregeln beim Verkehr mit Männern kaum aufzublicken und nur auf Anreden ein paar Worte zu antworten gestatteten, nicht allzu sehr verargen, wenn ihnen das Gebahren einer Schauspielerin höchst anstößig war, die mit dem Publikum kokettierte und heute in dieser, morgen in jener zärtlichen Szene erschien. Waren es doch auch ohne viele Ausnahmen leichtfertige Mädchen, die Ehre und Zucht längst verloren und durch den Schritt zur Bühne sich den Rückweg in ein ehrbares Leben verschlossen hatten. Velthen wurde daher als der erste von der Feindschaft der Kirche getroffen. Als er anfangs der neunziger Jahre des siebzehnten Jahr-

*) Nach C. H. Bitter, Johann Sebastian Bach, Bd. 1, S. 71 von diesem komponiert!

**) Diesem Theaterfeind, der in seinem Eifer selbst den König Karl II. heftig angegriffen hatte, erging es später schlimm genug: er wurde zur Ausstellung am Pranger, lebenslänglichem Gefängnis, einer Geldbuße von 500 Pfund, Abschneiden beider Ohren, Verbrennung seiner Bücher durch Henkershand und Verlust seiner akademischen Würde verurteilt, welches Urteil buchstäblich vollzogen wurde!

hunderts in Hamburg erkrankte, verweigerte ihm der Geistliche das Abendmahl, da er vorher seinen Beruf nicht abschwören wollte; doch fand sich schließlich noch der Pastor auf dem Hamburger Berge geneigt, ihm die Tröstung des Sakraments zu gewähren. Von seiner Frau erzählt ähnlich der Hamburger Kantor Fuhrmann in seiner Schrift: „Die an der Kirche Gottes gebaute Satanskapelle (um 1682)“: „Da die Veltheimin in ein hitziges Fieber verfallen und aus Angst ihres bösen Gewissens und Furcht des vor Augen schwebenden Todes sich wegen ihrer sündlichen Profession mit Gott versöhnen wollte und das heilige Abendmahl verlangte, da wollte kein Prediger das Heiligtum dieser Hündin geben, ehe und bevor sie an Eides statt angelobet, diese unheilige Lebensart künftighin zu quittieren, dafern aus ihrem Siechbette ein Singbette werden sollte. Welches letztere auch geschehen, aber sie schlecht Wort gehalten und bald wiederum revertieret.“ Ein anderer Schauspieler von Velthens Gesellschaft (Stranitzky oder Janezschky) erfuhr in Leipzig ebenfalls die Verweigerung des Abendmahls.*) Dies waren nicht etwa Ausnahmen, im Gegenteil wurde diese Art von Ausschließung der Schauspieler aus der Kirche bald ziemlich allgemein. Als nun auch die Obrigkeit ähnliche Schritte tat, und z. B. in Nürnberg die Verordnung erlassen wurde, daß Komödianten in keinem Bürgerhause, sondern nur in Gasthäusern aufgenommen werden durften, in Wien die von den Schauspielern früher an Hospitäler und Armenhäuser zu entrichtende Abgabe nunmehr an das Zuchthaus gezahlt werden mußte, da schloß sich die Volksmeinung der in diesen Taten ausgedrückten Ansicht an, die Schauspieler als außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft stehend zu betrachten. Den Einfluß der Geistlichkeit kennzeichnet u. a., daß, als im Jahre 1739 während eines Gastspiels der Velthenschen Gesellschaft in Bremen der Pulverturm an der Weserbrücke durch einen Blitzstrahl in die Luft gesprengt wurde, das Volk darin ein Strafgericht Gottes zu erkennen glaubte, welches Entsagung von solchen weltlichen Gelüsten predige, worauf die Vorstellungen aufhören mußten.**) — Die Folge war, daß der Stand der Schauspieler moralisch immer tiefer sank und einer grenzenlosen Verwilderung anheimfiel.

Dennoch traten auch jetzt noch Geistliche zur Verteidigung des Theaters auf und in dem ersten Hamburger Theaterstreite

*) Bekannt ist ja auch, daß Molière nur nach dem Machtspruch seines Königs „après des informations exactes sur la réligion et sur la probité de Molière“ ein christliches Begräbnis erhielt.

**) [Wilh. Fricke], Geschichte des bremischen Theaters, S. 8.

wurde der Kampf zwischen Theologen geführt. Zunächst war es 1681 der Pastor an der Jakobikirche zu Hamburg, Anton Reiser, der in seiner „Theatromania oder die Werke der Finsternis in den öffentlichen Schauspielen von den alten Kirchenlehrern und etlichen heidnischen Skribenten verdammt“ alle Urteile der Kirchenväter über das heidnische Schauspiel ohne weiteres auf die gegenwärtige Bühne anwandte. Unter andern Gegenschriften versuchte dann ein Pastor Elmenhorst, der selbst Verfasser eines Operntextes war, zu beweisen, daß besonders die Oper etwas ganz anderes sei als das heidnische Schauspiel.*) Doch scheint aus mehrerem in dessen Schrift hervorzugehen, daß das Theater doch wohl nicht ganz ohne Grund der öffentlichen Meinung verdächtigt worden war. So sagt er, „es seien da keine Winkel zu leichtfertiger Betreibung erbauet; übriges Gesöffe [hinter der Bühne] werde nicht gestattet, daher man sich nicht zu besorgen, daß Jemand trunkener Weise vom Theatro, oder wenn sie in gewissen Vorstellungen der Schiffe, Kähne, Wälle oder Mauern stehn, daherunter werde fallen, wie ein trunkener Bauer vom schmalen und glatten Stege ins kalte Wasser. Auch die Logien [Zuschauerlogen] seien frei und offenbar, so daß niemand sich so heimlich darin befinde, den man nicht und alle seine Geberden vom Theatro aus sehen könne. Die Unterscheidung der Logien seien auch nur von dünnen Bretern und außerdem gehe während der Spielzeit auf jedem Tabulat der Logien [Korridor] allewege eine Person umher, um durch die Durchsicht der Logien und beharrliche Gegenwart alles über Verhoffen vorfallende Böse zu verhindern.“ Elmenhorst konnte die Gegenpartei nicht überzeugen, und es wurde — ganz nach der Weise der damaligen Zeit — das Gutachten der juristischen und theologischen Fakultäten von Wittenberg und Rostock eingeholt über die Frage, ob derartige Schaustellungen zulässig seien. Dieses Gutachten fiel 1693 zu gunsten der Opern aus, welche biblische Stoffe behandelten, und wurde den „Operisten“, wenn sie dabei blieben, der Zutritt zum Abendmahl gestattet; doch Opern wie „Alceste“ und „Theseus“ wurden „wegen der heidnischen Götter und Buhlereien darin“, und „Cara Mustapha oder die grausame Belagerung der kaiserlichen Residenzstadt Wien“ und „der erfreuliche Entsatz Wiens“ „in puncto pii et honesti, wegen Verletzung der Anständig- und Sittlichkeit“ verworfen. Man kann diese Entscheidung nicht anders erklären, als daß diese Theologen das Theater auch jetzt noch in mittelalterlichem Sinne als ein der Kirche dienst-

*) Dramatologia antiquo-hodierna. 1688.

bares Institut betrachteten und demzufolge gerade und nur die Darstellung biblischer Stoffe verlangten.

Dazu kam noch, daß zu dieser Zeit der Streit entbrannte zwischen dem Pietismus und der bis dahin alleinherrschenden orthodox-lutherischen Partei.

Der Pietismus ging bekanntlich in seiner Weltflucht so weit, daß er den Tanz und das Spiel,*) späterhin teilweis sogar Lachen, Rauchen und Spazierengehen als sündlich verwarf; wie konnte er den Theaterbesuch dulden! Dem gegenüber stellten die Orthodoxen eine eigene Kategorie für diese weltlichen Vergnügungen auf, die sie Mitteldinge (Adiaphora) nannten, d. h. Dinge, die weder an sich gut oder böse seien, sondern erst durch ihren Gebrauch zu dem einen oder andern gemacht würden; und man bemühte sich von ihrer Seite her, diese Dinge zu rechtfertigen, wobei man im Eifer des Streites sich ihrer in oft recht komischer Weise annahm. Auf Speners, des Begründers des Pietismus, Einfluß hin wurde zu Berlin von der Geistlichkeit bei Gelegenheit von di Scios Aufführung des Doktor Faust von der Regierung verlangt, daß „wegen der Narretheydungen**) und repräsentirten reizenden Liebesgeschichten, auch wegen des Mißbrauchs heiliger Namen bei Beschwörungen, wodurch viel Aergerniß, herzliche Betrübniß und Seufzen erregt werden", das Theater gänzlich abgeschafft werde. Dies tat die Regierung freilich nicht, gab aber ein Versprechen, über die Moral und Ehrbarkeit der Schauspiele zu wachen, welches Versprechen dann aber auch nicht erfüllt wurde. Eine entschiedene Niederlage erlitten die Pietisten 1745, als von der Halleschen Universität an Friedrich den Großen das Ersuchen auf Stadtverweisung der Komödianten gestellt wurde. Der König schrieb zurück: „Da ist das geistliche Muckerpack daran schuld. Sie sollen spielen, und Herr Francke, oder wie der Schurke heißt, soll dabei sein, um den Studenten wegen seiner närrischen Vorstellung eine öffentliche Reparation zu thun, und mir soll das Attest vom Kommandanten geschickt werden, daß er dagewesen ist." Doch ließ sich Friedrich später bewegen, diese überaus harte Ordre in eine Geldbuße des Professor Gotthilf August Francke (des Sohnes von August Hermann Francke) von 30 R.-T. an die Armenkasse umzuändern.

Der Gegensatz zwischen Theater und Kirche in der Mitte des

*) Dieses (das Spiel) schon Spener; doch macht er noch Ausnahmen: „Ich sehe das Kegelspiel bei einer Sauerbrunnenkur, wo man einer Bewegung bedarf, nicht geradezu für sündlich an."

**) Vgl. S. 7.

18. Jahrhunderts tritt deutlich auch hervor in der Jugendgeschichte des Mannes, der berufen war, nicht nur eine durchgreifende Reform der gesamten Schauspielkunst, sondern gleichzeitig auch eine Erneuerung und Neubelebung unserer Nationalliteratur hervorzurufen: es ist Gotthold Ephraim Lessing. Bekannt ist das Entsetzen, welches Lessings Vater, der ehrwürdige Pfarrer zu Kamenz, darüber empfand, daß sein Sohn in Leipzig „niederträchtigen Umgang mit Komödianten und Freigeistern unterhielt". Der Sohn suchte ihn durch die Vorstellung zu beruhigen, daß ja auch das Theater wohl der Religion dienen könne. „Den Beweis," schreibt er am 28. April 1749, „warum ein Komödienschreiber kein guter Christ sein könne, kann ich nicht ergründen. Ein Komödienschreiber ist ein Mensch, der die Laster auf ihrer lächerlichen Seite schildert. Darf denn ein Christ über die Laster nicht lachen? Verdienen die Laster so viel Hochachtung? Und wenn ich Ihnen nun gar versspräche, eine Komödie zu machen, die nicht nur die Hrn. Theologen lesen, sondern auch loben sollen? Halten Sie mein Versprechen vor unmöglich? Wie, wenn ich eine auf die Freigeister und auf die Verächter Ihres Standes machte?*) Ich weiß gewiß, Sie würden vieles von Ihrer Schärfe fahren lassen." Von dieser offenbar einseitigen Anschauung, als wenn das Schauspiel die Bestimmung habe, sittlich bessernd zu wirken, kam er mit Recht jedoch später zurück. Im November 1756 schreibt er an Friedrich Nicolai: „Es kann sein, daß wir dem Grundsatze: Das Trauerspiel soll bessern, manches elende, aber gutgemeinte Stück schuldig sind; es kann sein, sage ich; denn diese Ihre Anmerkung klingt ein wenig zu sinnreich, als daß ich sie gleich für wahr halten sollte. Aber das erkenne ich für wahr, daß kein Grundsatz, wenn man sich ihn recht geläufig gemacht hat, bessere Trauerspiele kann hervorbringen helfen als der: Die Tragödie soll Leidenschaften erregen." Aber daß dies Ideal bei dem damaligen Zustand des Theaters nicht erreicht werden konnte, dessen wurde er sich bald gewiß; er hat selbst in Hamburg den Versuch zur Hebung und Vervollkommnung des Theaters gemacht, und dieser Versuch, dort ein deutsches Nationaltheater zu gründen, ist auf das kläglichste gescheitert. Schon nach einem Jahre (1768) war der schöne Traum ausgeträumt. „Wenn das Publikum fragt: ‚Was ist denn nun geschehen?' und mit einem höhnischen ‚Nichts' sich selbst antwortet, so frage ich wiederum: ‚Und

*) Dies Versprechen erfüllte er im selben Jahre mit dem Lustspiel „der Freigeist".

was hat denn das Publikum getan, damit etwas geschehen könnte?' Auch nichts; ja, noch etwas Schlimmeres als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert, es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen!" — So schließt Lessings „Hamburgische Dramaturgie".

Noch in demselben Jahre (1768) entbrannte der zweite Hamburger Theaterstreit und half dazu, das Werk Lessings gründlich in den Augen des urteilslosen Publikums herabzusetzen. Es wurden damals die Hamburger Kandidaten nicht bloß auf die lutherischen Bekenntnisschriften, sondern auch unter anderm darauf verpflichtet, das Theater nicht besuchen zu wollen. Nun stellte es sich zum Entsetzen der Geistlichkeit auf einmal heraus, daß einige Lustspiele, die 1768 in Bremen anonym erschienen, von dem damaligen Pfarrer Schlosser zu Bergedorf bei Hamburg zur Zeit, als er noch Student und Hamburgischer Ministeriumskandidat gewesen, verfaßt worden waren. Das gab dem Hamburger Hauptpastor Goeze Anlaß, von der Kanzel herab gegen ihn zu eifern; der Angegriffene wurde von einem Professor Nölting verteidigt, und darauf schrieb Goeze seine „Theologische Untersuchung der Sittlichkeit der heutigen deutschen Schaubühne überhaupt, wie auch der Frage: ob ein Geistlicher, insonderheit ein wirklich im Predigtamt stehender Mann, ohne ein schweres Ärgernis zu geben, die Schaubühne besuchen, selbst Komödien schreiben, aufführen und drucken lassen, und die Schaubühne, sowie sie jetzo ist, verteidigen und als einen Tempel der Tugend, als eine Schule der edlen Empfindungen und der guten Sitten anpreisen könne?" (Hamburg 1769. 2. Auflage. 1770). Steht Goeze in seinem theologischen Streit mit Lessing auf einem wohl zu verteidigenden Standpunkt, so ist er hier ein im schlimmsten Sinne unberechtigter Richter. Denn er kennt ja gar nicht einmal das Theater, das er verurteilt! Er erklärt selbst, daß er nur von den Titeln auf den Komödienzetteln, die er ab und zu sich angesehen, auf die Darstellungen schließe: „Ich habe dergleichen (Schauspiele) nie gesehen, indes kann ich mir keine andere Vorstellung davon machen und dazu berechtigt mich schon der bloße Titel, als daß dieselben eine Art der üppigen Augenlust sind." Er glaubt zwar, daß man sich eine Vorstellung von einer idealen Schaubühne machen könne, aber: „ich leugne," sagt er, „daß diese idealistische Schaubühne, bei der gegenwärtigen Gesinnung der Menschen, jemals wirklich werden könne." Von dieser seiner „idealistischen Schaubühne" verbannt er jegliche Komödie; von dem ersten Lustspieldichter der Franzosen,

Molière, urteilt er demzufolge: „Dieser wahre Patriarch, dieses so hochgepriesene Muster der Schauspieldichter gehöret unstreitig unter die verdammlichsten Lehrer des Lasters, und ich glaube nicht, daß Voltaire mit verschiedenen Aufsätzen, in welchen sich die Frechheit und Bosheit des Satans in ihrer höchsten Größe zeigt, ja welche der Satan selbst zu verfertigen wenigstens nicht frech genug sein würde, so viel Schaden getan hat.“ Und wenn auch nur die nach Goezes Meinung sittlichen und ernsthaften Stücke gegeben würden, so urteilt er doch: „Der Eindruck, den tugendhafte Charaktere in den Herzen der Zuschauer machen sollen, wird gar gehindert und geschwächet, wenn solche Personen, die dem größten Teile der Zuschauer als lasterhafte und nichtswürdige Leute bekannt sind, die Rollen von tugendhaften Personen spielen. Wenn also eine Komödiantin, von welcher jedermann weiß, daß sie sehr kokett ist, eine Minna des Herrn Lessings, oder wenn ein Komödiant, von dem jedermann weiß, daß er, um einen Dukaten zu gewinnen, sich zu allem entschließen würde, den Tellheim oder auch nur den Paul Werner agieren würde; so müßte ich den vortrefflichen Verfasser bedauern.“ Ja, er ist überzeugt, „daß ein gutes Schauspiel nichts andres sei, als ein Fallstrick, den Züchtigen und Unschuldigen zur Liebe des Schauplatzes zu reizen.“ Auch die derzeitigen Besucher des Theaters müssen ihm zum Beweise der Unsittlichkeit desselben dienen: „Es ist eine unstreitige Erfahrung, daß die meisten Zuschauer eines Trauerspieles bei der Besuchung desselben nicht sowohl die Absicht haben, die Tugend in ihrem völligen Glanzreize zu sehen, und ihr Herz durch diesen Anblick zu erweitern und zu verbessern, als vielmehr ihre Wollust zu vergnügen.“ Selbst praktisch glaubt er den verderblichen Einfluß der Bühne nachweisen zu können: „Ich glaube, daß ohne mühsame Untersuchung entdeckt werden könne, daß das Verarmen vieler Häuser und Personen, daß auch sogar die sich so sehr häufenden verderblichen Bankerotte, durch welche so mancher ehrliche Mann gekränket und um das Seinige gebracht wird, mit dem Schauplatz in einer nicht gar zu entfernten Verbindung stehen.“ Daher werden die Verteidiger des Theaters folgendermaßen abgefertigt: „Sie müßten beweisen, daß Licht und Finsternis, daß Christus und Belial miteinander stimmen, und daß der Tempel Gottes und der Tempel der unreinen Götzen gar wohl beisammen stehen können. Sind sie aber dies zu leisten nicht imstande, wie sie es denn, so lange Wahrheit Wahrheit bleibt, nimmermehr sein werden, so gilt unwidersprechlich von unseren Schauspielen: daß solche die größten

Verderber der Nation sind." Man muß, um sich den ungeheuren Gegensatz zwischen Theater und Kirche zu veranschaulichen, der in den Worten dieses Mannes ausgesprochen ist, noch einmal sich daran erinnern lassen, daß dies ein Jahr nach dem Erscheinen von Lessings Hamburgischer Dramaturgie geschrieben ist! Was nun den speziellen Anlaß, das durch den Pastor Schlosser als Komödiendichter gegebene Ärgernis, betrifft, so läßt sich Goezes Ansicht aus folgenden Expektorationen ersehen: „Gott bewahre einen jeden, der für das ewige Heil anderer sorgen soll, daß er auf diese Art, durch sein ärgerliches und verführendes Beispiel, bei unschuldigen Seelen, bei solchen, die sich von der Eitelkeit und Torheit der Welt unbefleckt zu erhalten suchen, die Überzeugung von der Sündlichkeit der Schaubühne (welche, wenn sie auch zu hoch gespannt sein sollte, ihnen nie schädlich werden kann) nicht dämpfe, und sie reize, seinem Exempel zu folgen und die Schaubühne zu besuchen, weil sie sehen, daß ein Geistlicher solche besucht. Wenn dies die Wirkung hätte, und sie wird gewiß nicht ausbleiben, daß sie dadurch von der Einfältigkeit in Christo verrückt würden, wenn alsdann auf diesen ersten unglücklichen Schritt mehrere folgten, wenn sie völlig in den Unflat der Welt eingeflochten würden, würden und müßten sie nicht an jenem Tage [er meint den jüngsten Tag] über einen solchen Lehrer Ach! und Wehe! schreien?" Und endlich: „Handelt ein junger Mensch, der sich dem Lehramt gewidmet hat, weise oder töricht, wenn er auf Schulen und Universitäten dieses Geschäft treibt und seine so edle Zeit zu Verfertigung von Stücken für die Schaubühne anwendet? Ich antworte mit Freudigkeit: er handelt unverantwortlich." Der Widerspruch gegen Goeze war in den von Lessings Ideen beherrschten Kreisen Hamburgs dennoch groß, Schriften auf Schriften erschienen und der Streit nahm einen so persönlichen und gehässigen Charakter an, daß der Hamburger Magistrat im November 1769 verbot, über diesen Gegenstand noch ferner etwas drucken zu lassen. Mittlerweile hatte der Hauptpastor, wie es im ersten Hamburger Theaterstreit geschehen, an eine theologische Fakultät, und zwar diesesmal an die zu Göttingen, appelliert. Das Gutachten derselben stimmte Goeze im wesentlichen bei; doch entschuldigte es die Verfertigung von Komödien von seiten Schlossers in den Universitätsjahren, falls sie moralisch-unsträflichen Inhalts seien, als ein Werk jugendlichen Leichtsinns. Doch sei der Verfasser gehalten, selbst vor seiner Gemeinde jetzt sein Mißfallen über seine eigenen Schriften in einer gedruckten Schrift oder auf andere Art an den Tag zu

legen. Falls fernerhin Hamburgische Kandidaten das Theater besuchten, seien sie von der Zahl der Kandidaten auszuschließen.*)

Dieser Streit stand nicht einzig da. Auch in anderen Städten wurden ähnliche Kämpfe geführt; in Osnabrück kam es 1770 bei Gelegenheit des Gastspiels der Seylerschen Truppe, bei welcher der erste damalige Schauspieler stand, Konrad Eckhof, zu Tätlichkeiten, indem der Pöbel mit Steinen durch die Fenster des Theaters nach den „sündhaften Komödianten" warf.

Dennoch findet sich meines Wissens kein Beispiel einer offenen Feindseligkeit eines Schauspielers gegen die Kirche; die Sakramentsverweigerungen zeigen doch nebenbei den guten Willen von seiten der Angehörigen des Theaters.

Ja, auch wirkliche Beweise von nicht zu bestreitender Frömmigkeit inmitten des von der Kirche verwahrlosten Schauspielerstandes weist die Theatergeschichte auf. Als die durch ihren Bund mit Gottsched bekannte Schauspielerin Karoline Neuber 1760 während der Belagerung von Dresden dem Tode nahe, von dem Vorurteil gegen ihren Stand verfolgt, endlich ein Stübchen fand mit der Aussicht auf die Weinberge von Pillnitz, wo sie ihr letztes Lager aufschlagen konnte, fiel sie beim Eintritt auf ihre Knie nieder mit den Psalmworten: „Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen, von welchen mir Hülfe kommt. Meine Hülfe kommt vom Herrn, der Himmel und Erde gemacht hat." Ihr Sarg wurde, da der Pfarrer das Kirchhofstor für ihr Begräbnis nicht öffnen wollte, über die Kirchhofsmauer geworfen. Von Eckhof berichtet Devrient: „Sein fleißiger Kirchenbesuch war nicht nur der Beobachtung damaliger Sitte, sondern innerem Bedürfnisse zuzuschreiben. Unter seinen Gedichten fand Reichard nach seinem Tode mehrere, die er Kirchenstücke nannte. Er pflegte in Hamburg gern über die Predigten zu debattieren, wenn er nach dem Gottesdienste eine der angesehenen Familien besuchte, die mit seinem Umgange eine auffallende Ausnahme von der gesellschaftlichen Aussonderung des Schauspielerstandes machten." Kurz vor seinem Tode am 16. Juni 1778 sagte er: „Mein Geist fährt zu dem, der ihn gegeben hat, was habe ich zu fürchten?" —

*) Lessing hat noch im Jahre 1777 seinem Groll gegen Goeze wegen dieser Angelegenheit in folgender boshaften Bemerkung Luft gemacht: „Als Sie, Herr Hauptpastor, den guten Schlosser wegen seiner Komödien so erbaulich verfolgten, fiel eine doppelte Frage vor. Die eine: darf ein Prediger Komödien machen? Hierauf antworte ich: warum nicht? wenn er kann. Die zweite: darf ein Komödienschreiber Predigten machen? Und darauf war meine Antwort: warum nicht? wenn er will." (Zweiter Anti-Goeze.)

Überraschend plötzlich ist in einzelnen Fällen der Umschwung in der öffentlichen Meinung zu gunsten des Schauspielerstandes eingetreten. In Hamburg konnte es kurz nach dem Goezeschen Streite im Mai 1775 geschehen, daß bei dem Tode der achtzehnjährigen Schauspielerin Charlotte Ackermann in der Stadt allgemeine Trauer herrschte. Die Nachricht von ihrem Hinscheiden unterbrach die mittägliche Börse, die Bühne war acht Tage lang schwarz behangen, das Publikum ging in Trauerkleidern ins Theater, Gedichte und Nachrufe ohne Zahl erfolgten. Dennoch zeigte sich auch bei diesem Falle etwas von dem alten Vorurteil gegen den Stand: der Versuch, ihr ein Denkmal zu errichten, mißlang, weil die Behörde den Platz dafür nicht hergeben wollte, und der Rat verbot schließlich alle ferneren Zeitungsartikel über sie, weil er es anstößig fand, von einer Schauspielerin so viel Wesen zu machen. — Ähnlicherweise wurde der Schauspieldirektor Abt 1783 in Bremen unter Beteiligung von Ratsherren, Kaufleuten, Offizieren, Gelehrten und Künstlern nnd mit einer Gedächtnisrede des Pastor Vogt zu Grabe getragen und in der (jetzt katholischen) Johanniskirche neben dem Prinzen Condé beigesetzt. Freilich heißt es auch zu Abts Zeiten in den Bremer Wöchentlichen Nachrichten des öftern wie folgt: „Durch St. Petri-Klingbeutel: Mein Komödiengeld verehre an Institute — 1 Taler. Durch St. Stephani-Klingbeutel: Viel, viel besser an das Armeninstitut verwendet, als in den Komödien verschwendet — 2 Taler 36 Groschen. Besser dem neuen Institut, als der Komödie eingesandt — 4 Taler.“ —

Theater und Kirche treten jetzt immer mehr in ein Verhältnis der Verträglichkeit ein, und bei dieser Lage der Dinge nähern wir uns der Periode der klassischen Nationalliteratur.

Der Grund dieses Verhältnisses liegt einerseits darin, daß der Schauspielerstand eine wesentliche Hebung erfuhr durch das Errichten von stehenden Bühnen, zuerst an den Höfen. Wien ging voran, Mannheim folgte nach. Kaiser Joseph II. hat das hohe Verdienst, den ersten Schritt getan zu haben; er konstituierte 1776 im Theater an der Burg ein Nationaltheater „zur Verbreitung des guten Geschmacks, zur Veredelung der Sitten.“

Auf der anderen Seite ist die Kirche in das Zeitalter der Aufklärung und des nüchternsten Rationalismus eingetreten; die Verflachung der Religion fand ihren Ausdruck in jenen Predigern, die — nach dem Rezept von Friedrich Nikolai in seinem Roman »Sebaldus Nothanker“ (1773) — den Bibeltext „als ein unschädliches Hilfsmittel zu benutzen wußten, um nützliche

Wahrheiten damit einzuprägen“ und nun Weihnachten „über die Vorzüge der Stallfütterung vor der Koppelwirtschaft“, oder „von den Gefahren weiter Reisen“, am Palmsonntag „wider den Forstfrevel“, Ostern „vom Nutzen des Frühaufstehens“, oder „über die Gespensterfurcht“, oder „über die Gefahr des Lebendigbegrabenwerdens“, Pfingsten „über die Luft“ oder „über den Wert der geselligen Unterhaltung“ predigten. Was Wunder, wenn edler angelegte Naturen sich von der Kirche abwandten und mit Schiller sich an den Gedanken einer moralischen Besserung, einer Erlösung durch die Kunst anstatt durch die Religion gewöhnten!

Denn dieser Gedanke ist es, der schon der 1784 geschriebenen Abhandlung Schillers: „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet“ zu grunde liegt. Freilich nicht in dem Sinne war es gemeint, daß von der Bühne wie von der Kanzel herunter die Moral gepredigt werden solle, die Tugend sollte lebendig dem Zuschauer vor Augen treten durch die Darstellung. „Wenn keine Moral mehr gelehrt wird,“ so führt er aus, „keine Religion mehr Glauben findet, wenn kein Gesetz mehr vorhanden ist, wird uns Medea noch anschauern, wenn sie die Treppe des Palastes herunterwankt und der Kindermord jetzt geschehen ist. Heilsame Schauer werden die Menschheit ergreifen, und in der Stille wird jeder sein gutes Gewissen preisen, wenn Lady Macbeth, eine schreckliche Nachtwandlerin, ihre Hände wäscht und alle Wohlgerüche Arabiens herbeiruft, den häßlichen Mordgeruch zu vertilgen. So gewiß als sichtbare Darstellung mächtiger wirkt, als toter Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze. — Wenn die Gerechtigkeit für Gold erblindet und im Solde der Laster schwelgt, wenn die Frevel der Mächtigen ihrer Ohnmacht spotten und Menschenfurcht den Arm der Obrigkeit bindet, übernimmt die Schaubühne Schwert und Wage und reißt die Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl. Das ganze Reich der Phantasie und Geschichte, Vergangenheit und Zukunft stehen ihrem Wink zu Gebote. Kühne Verbrecher, die längst im Staube modern, werden durch den allmächtigen Ruf der Dichtkunst jetzt vorgeladen und wiederholen zum schauervollen Unterricht der Nachwelt ein schändliches Leben. — Die Schaubühne ist die Stiftung, wo sich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet, wo keine Kraft der Seele zum Nachteil der andern gespannt, kein Vergnügen auf Unkosten des Ganzen genossen wird. Wenn Gram an dem Herzen nagt, wenn trübe Laune unsre einsamen Stunden vergiftet, wenn uns

Welt und Geschäfte anekeln, wenn tausend Lasten unsre Seele drücken und unsre Reizbarkeit unter Arbeiten des Berufs zu ersticken droht, so empfängt uns die Bühne — in dieser künstlichen Welt träumen wir die wirkliche hinweg, wir werden uns selbst wiedergegeben, unsre Empfindung erwacht, heilsame Leidenschaften erschüttern unsre schlummernde Natur und treiben das Blut in frischeren Wallungen. Der Unglückliche weint hier mit fremdem Kummer seinen eigenen aus, — der Glückliche wird nüchtern und der Sichere besorgt. Der empfindsame Weichling härtet sich zum Manne, der rohe Unmensch fängt hier zum erstenmal zu empfinden an."

Iffland war es, der mit vielem guten Willen, aber mit wenig Genie, als Dramatiker durch rührende Familienstücke im Theater eine moralische Missionsanstalt errichten wollte. Ihm folgte Kotzebue. Aber gerade sie zeigten, daß Schillers Ideal eben ein Ideal war, das bei dem damaligen Zustand der Bühne nicht erreicht werden konnte. Bitter genug hat er ja selbst diese Richtung kritisiert:

„Also eure Natur, die erbärmliche, trifft man auf euren
Bühnen, die große nur nicht, nicht die unendliche an?"
Der Poet ist der Wirt und der letzte Aktus die Zeche;
Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.*) —

und dabei auf Shakespeare hingewiesen, der im Hamlet ein ähnliches Ideal der Schaubühne wie Schiller hinstellt mit den Worten: „Der Zweck des Schauspiels ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen."

Die Unvereinbarkeit seines Ideals mit der damaligen Wirklichkeit hatte Schiller ebenfalls kräftig schon früher betont in dem Aufsatz: „Über das gegenwärtige deutsche Theater" (1782). Er sagt da: „So lang die Schlachtopfer der Wollust durch die Töchter der Wollust gespielt werden, so lang die Szenen des Jammers, der Furcht und des Schreckens mehr dazu dienen, den schlanken Wuchs, die netten Füße, die Grazienwendungen der Spielerin zu Markte zu tragen, mit einem Wort, so lang die Tragödie mehr die Gelegenheitsmacherin verwöhnter Wollüste spielen muß — ich will weniger sagen — so lang das Schauspiel weniger Schule als Zeitvertreib ist — mehr dazu gebraucht wird, die eingähnende Langeweile zu beleben, unfreundliche Winternächte zu be-

*) Aus „Shakespeares Schatten".

trügen und das große Heer unserer süßen Müßiggänger mit dem Schaume der Weisheit, dem Papiergeld der Empfindung und galanten Zoten zu bereichern, so lang es mehr für die Toilette und die Schenke arbeitet —, so lange mögen immer unsere Theaterschriftsteller der patriotischen Eitelkeit entsagen, Lehrer des Volks zu sein. Bevor das Publikum für seine Bühne gebildet ist, dürfte wohl schwerlich die Bühne ihr Publikum finden."

Gern soll indes zugestanden werden, daß die Schaubühne in vereinzelten Fällen moralisch gewirkt haben mag. So erzählt Freytag in seinen Bildern aus der deutschen Vergangenheit (IV., S. 290): „Als einst in Lauchstädt nach dem Ende des „Spielers"*) der Vorhang fiel, stürzte einer der wildesten Studenten aus Halle auf einen andern Hallenser zu, den er kaum kannte und bat unter strömenden Tränen seinen Schwur anzunehmen, daß er nie wieder eine Karte anrühren wolle. Und nach dem Bericht dessen, der Schwur und Handschlag empfing, hielt der Erregte auch Wort. Dergleichen war nichts außerordentliches."

Dennoch wird man es stets als eine Verirrung bezeichnen, wenn die Schauspielerin Amalie Wolff aus der Zeit von Goethes Theaterdirektion in Weimar behauptete: „Am Tage, wo eine neue Mustervorstellung stattfinden sollte, sei ihnen zu Mute gewesen, als ob sie zum Abendmahle gingen."**)

Nächst der Gründung Josephs II. machte man im Anfang des vorigen Jahrhunderts in Preußen den Versuch, das Theater staatlich höher zu stellen. In dem betreffenden Publikandum vom 16. Dezember 1808 aus Königsberg wurde das Theater den Anstalten zugezählt, welche Einfluß auf die allgemeine Bildung haben, und deshalb, gleich den Akademien der Wissenschaften und Künste, der Sektion des Ministeriums für den öffentlichen Unterricht und Kultus untergeordnet. Freilich schon unter dem 27. Oktober 1810 stellte die Regierung das Theater unter die öffentlichen Anstalten zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen und überwies es mit Ausnahme der Theater in den Residenzen, welche vom Hofe ressortieren sollten, der Polizei. Friedrich Wilhelm III. äußerte sich indes späterhin noch: „Ich halte das Theater für ein angenehmes Mittel zur sittlichen Veredelung und zähle es solchen Anstalten bei."

*) Von Iffland.

**) Ähnlich hatte schon der Theaterdirektor Stranitzky, der seit 1706 in Wien spielte, behauptet: „Das Theater ist so heilig wie der Altar und die Probe wie die Sakristei."

Die damalige Zeit brachte auch wieder Theologen hervor, die dem Theater freundlich gegenüberstanden. Friedrich Adolf Krummacher, der Parabeldichter, schrieb 1815 ein Drama „Johannes Baptista", und in demselben Jahre hielt der nachmalige Bischof von Magdeburg, Dräsecke, damals Prediger zu St. Ansgarii in Bremen, im dortigen Museum einen Vortrag: „Über die Darstellung des Heiligen auf der Bühne", in dem er sehr weitherzige Grundsätze entwickelte. Gegen den Einwand, daß ein Schauspieler das Heilige nicht darstellen könne, wenn er es durch seine Individualität nicht erfülle, weist er darauf hin, daß ja auch das Publikum nicht den Darsteller mit der dargestellten Person verwechsle. „Es kann folglich," schließt er, „nicht von Heuchelei und dergleichen die Rede sein, weil ja hier niemand betrogen werden soll, und wer sich gleichwohl betrogen fühlte, sich selbst betrogen haben müßte." Über den Umfang des auf der Bühne darstellbaren Heiligen äußerte er sich: „Allerdings hat, wie jede andere Kunst, so auch die dramatische ihre Grenzen, und wie es Naturerscheinungen und Begebenheiten gibt, für deren Repräsentation das Theater zu eng und zu klein ist, so gibt es auch ein moralisch zu großes. Dahin würde z. B. eine Gesetzgebung auf dem Sinai, eine Ölbergsszene, eine Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt gehören. Aber ein Luther, Bannflüche nicht achtend, vor Kaiser und Fürsten nicht zitternd, ein Paulus zu Athen, Ephesus, Jerusalem, Rom, für den Glauben wirkend und zum Märtyrertod sich bereitend, ein Johannes, im Gefängnis derselbe, wie an Herodes' Hoflager und an den Ufern des Jordan, sind moralisch nicht zu groß für die Bühne." — Der Hauptpastor zu Hamburg, Dr. Heinrich Alt, hielt es 1846 der Mühe wert, in einem eigenen weitangelegten Werke „Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis" historisch darzustellen, und zwar nicht als Gegner des Theaters.

Feindliche Stimmen aus den Reihen der Theologen sind freilich bis jetzt nicht ganz ausgeblieben. Tholuck, der Erneuerer des Pietismus im vorigen Jahrhundert, trat 1824 als grundsätzlicher Gegner des Theaters auf. Er tat dies in der kleinen Schrift: „Eine Stimme wider die Theaterlust", die bis 1877 neun Auflagen erlebte, in das Englische, Holländische, Französische, Dänische und Schwedische übersetzt wurde und jetzt noch als Traktat Verbreitung findet.

„Das Schauspiel," so lautet seine Behauptung, „ist in der Tat eine Kunst, welche zu den losen gerechnet werden muß, mit

denen der Christ nichts zu schaffen hat, mögen wir es von seiten des Spielenden oder Zusehenden betrachten."

Von seiten des Spielenden wird diese Behauptung mit folgenden Ausführungen gestützt: „Der Schauspieler ist darauf angewiesen, jeden Tag einen anderen Charakter einzustudieren und darzustellen. Darüber verliert er am Ende unzweifelhaft seinen eigenen Charakter. — Es wird zwar freilich behauptet, der wahre Künstler vergesse dabei nicht sich selbst, allein das glaube, wer da kann. (!) — Wie sollte es möglich sein, daß der Mensch, mit einem Herzen, das nach dem Ausspruche des Herrn ein Abgrund alles Bösen ist und für jede Sünde einen fertigen Zunder in sich trägt, sich so in lasterhafte Charaktere einstudieren und sie darstellen könnte, ohne daß sein arges Herz von der Lust entzündet würde, die er immerdar mit sich herumträgt. Wie sollte es möglich sein, daß in dem, welcher Jahre hindurch alle Arten des Stolzes darstellte, nicht der Stolz, in dem, der Jahre hindurch alle Arten der Wollust, nicht die Wollust, in dem, der die Verschmitztheit und Tücke, nicht die Tücke und Arglist Wurzel fassen sollte!" Oder, stellt er tugendhafte Charaktere dar —: „so wie dem natürlichen Menschen es nicht in jedem Augenblick möglich ist, natürlich-gute Empfindungen in sich hervorzurufen, ebenso wenig und noch weniger vermag der Christ, sich in jeder Stunde jene heiligen Bewegungen des Herzens selbst zu geben, die ein freies Geschenk des Herrn sind."

Diesen Behauptungen steht aber doch die Tatsache gegenüber, daß es eine ganze Anzahl von ehrenhaften Charakteren unter den Schauspielern gegeben hat, von der Neuberin, Eckhof, F. L. Schröder an bis zu Iffland, Seydelmann, Devrient; und es möchte eine gefährliche Konsequenzmacherei sein, wenn man von denselben Voraussetzungen aus auch einen anderen Stand beurteilen wolle. Ist es Heuchelei, wenn der Schauspieler sich in einer gegebenen Rolle in natürlich-gute Empfindungen versetzt, läge dann nicht dieselbe Gefahr auch in anderen Berufsarten? Müßte nicht der Geistliche, dessen Beruf es ist, dasjenige, was unser höchstes Gut ist, immer und immer wieder anderen anzupreisen, stets Gefahr laufen, dies höchste Gut darüber selbst zu verlieren oder es zur toten Phrase werden zu lassen?*)

*) Vgl. Zollikofer, Predigten über die Würde des Menschen II., S. 333: „Eben dadurch, daß wir (Prediger) uns so oft, und so oft bloß in Rücksicht auf andere, und auch wohl zu solchen Zeiten, wo wir eben keinen besonderen Antrieb dazu haben und nicht dazu aufgelegt sind, mit den Lehren der Religion beschäftigen müssen, eben dadurch können sie in Absicht

Die Gefahr für den Zusehenden beschreibt Tholuck folgendermaßen: „Das muß doch unser aller Ringen sein, daß unser innerer Mensch immer mehr in die göttliche Gelassenheit und Ruhe eingehe, wo es keinen anderen Affekt mehr gibt, als den der Liebe. — Wenn man freilich überhaupt noch nicht von der Liebe des Herrn auf die einsamen Stege des inwendigen in Gott verborgenen Lebens geführt worden ist und noch nicht aus eigener Erfahrung weiß, was es heißt, im steten Aufblick auf den Erlöser wandeln, so kann man es nicht begreifen, wie jener Sturm der Begierden und Affekte, der uns während eines Schauspiels der kräftigeren Art durchrauscht [er denkt an Lear, Macbeth, Faust u. a.], unser inneres Leben stören könne." Hiermit wird aber, wie leicht ersichtlich, jeder Kunst der Boden genommen und, wenn Tholuck das auch nicht will, dennoch im Grunde alle Kunst verworfen, weil sie für den Christen aufregend, also schädlich sei. Denn es ist doch nichts weiter als eine gebotene Folgerung aus der dargelegten Anschauung, wenn eine „Störung des inneren Lebens" die Folge des Besuchs eines Schauspiels ist, daß auch dieselbe Wirkung dem einfachen Lesen entspringen kann. Es wäre also schließlich jede Beschäftigung mit der schönen Literatur unvereinbar mit der gebotenen „göttlichen Gelassenheit und Ruhe des inneren Menschen". Und wie steht dann der Dichter da! Er, der doch gewiß von jenem „Sturm der Begierden und Affekte", den er darstellt, am allerunmittelbarsten „durchrauscht" wird, ist von diesem Tholuckschen Ideal eines Christen am weitesten entfernt.

Leicht ist es Tholuck freilich, seine Ausführungen durch Stimmen von anderen Theologen zu stützen: er wiederholt ohne Bedenken die Vorwürfe der Kirchenväter gegen das heidnische Schauspiel, welches doch etwas anderes darstellte als unsere heutige Bühne, und nimmt Spener und Francke hinzu; Luthers früher angeführtes Urteil nennt er „übereilt, wie denn die ‚Tischgespräche' gar manche übereilte Aussprüche des großen Glaubenshelden enthalten."

Ähnliche Meinungen, wie die dargelegten, beherrschten die Orthodoxie in der Mitte des vorigen Jahrhunderts; es kam noch hinzu die besonders durch die Hengstenbergsche Kirchenzeitung gepflegte Abneigung gegen die gesamte schöne Literatur, Goethe,*)

---

auf uns viel von ihrer Kraft verlieren. Diese Gedanken werden uns durch die öftere Wiederholung derselben so geläufig, daß wir die Sache selbst zu erkennen und zu empfinden glauben, und doch zuweilen bloße Wörter denken."

*) Als ein entschieden positiver Theologe, Pastor Disselhof zu Kaisers-

Schiller, Shakespeare nicht ausgenommen. Doch selbst die freier stehende „Allgemeine Kirchenzeitung“ erklärte noch 1858 den Staat für heidnisch und ohne Recht über die Kirche, falls er gleichzeitig das Theater reguliere und subventioniere.

Wir sind bei unseren Tagen angelangt. Wie ist jetzt das Verhältnis zwischen Theater und Kirche? Wir müssen sagen: es kann eigentlich kaum von einem Verhältnis die Rede sein. Beide stehen sich so fremd einander gegenüber, daß schwerlich eine Beziehung zwischen ihnen herausgefunden werden kann. Die Kirche bedarf des Theaters nicht mehr, wie im Mittelalter, aber auch das Theater hat sich als Kunstanstalt emanzipiert und nimmt nur insofern etwa noch Rücksicht auf die Kirche, als es an einigen wenigen kirchlichen Feiertagen geschlossen bleibt. Es gibt noch Kreise, die dem Theater abgeneigt sind, aber sie sind doch häufig so inkonsequent, ab und zu eine Ausnahme zu machen. So kann man z. B. beobachten, daß einige außerordentliche Erscheinungen auf theatralischem Gebiet, wie etwa Gastspiele der „Meininger“ oder der „Münchener“ hin und wieder diejenigen anziehen, die sonst eine tiefgewurzelte Abneigung gegen regelmäßigen Theaterbesuch äußern; sonderbarer Weise wird im Besuch des Zirkus*) in solchen Kreisen häufig nichts Gefährliches gefunden.

Von einer allgemeinen theologischen oder kirchlichen Anschauung über den Wert oder Unwert des Theaters kann man wenig reden. Die konfessionelle Theologie rechnet seit dem Streite mit dem Pietismus**) ja den Theaterbesuch nebst Spiel, Tanz u. a. unter die Adiaphora, für den Glauben gleichgültigen Mitteldinge. Dennoch hat sich die wissenschaftliche theologische Ethik des neunzehnten Jahrhunderts sehr verschieden über den Wert des Theaters ausgesprochen, und die geklärtesten Ansichten der Wissenschaft haben sich bis jetzt die praktischen Theologen noch nicht allgemein zu eigen gemacht.

Näher eingegangen sind auf diese Frage besonders Schleier-

---

werth, einen Vortrag über Goethes Iphigenie in bezug auf ihren christlichen Gehalt hielt, wurde er wegen dieser Beurteilung des „modernen Heiden“ Goethe von der Hengstenbergschen Kirchenzeitung (Jan. 1862) streng gemaßregelt. — Tholuck selbst streifte nach dem Zeugnis seines Biographen Witte die in seiner oben besprochenen Jugendschrift dargelegten engherzigen Anschauungen späterhin ab.

*) Man wird da an den holländischen Theologen Voetius (1588—1676) erinnert, der militärische Paraden, Wettrennen und Ruderregatten als die einzigen dem Christen erlaubten Schauspiele hinstellte.

**) S. S. 19.

macher, Rothe und Martensen.*) Unter Führung des letzteren, der in seinen Ausführungen auch auf die beiden anderen Rücksicht nimmt, können wir eine übersichtliche Kenntnis von den Ideen dieser Theologen gewinnen. Hans Lassen Martensen, lutherischer Bischof von Seeland († 1884), verbrachte in seinen jungen Jahren in Deutschland, Österreich und Frankreich drei Jahre und trat nicht nur mit Theologen und Philosophen in Beziehung, sondern lernte auch literarische Größen der damaligen Zeit persönlich kennen, wie Uhland, Justinus Kerner, Tieck und vor allem Lenau, mit dem er ein intimes Freundschaftsverhältnis pflegte; auch zählte er Schauspieler zu seinen Bekannten. Er ist also wohl befähigt, über das Theater ein unbefangenes Urteil zu haben, dem er in seiner Ethik einen besonderen Abschnitt gewidmet hat.

Martensen geht bei seinen Ausführungen aus von den Einwendungen, welche gegen das Theater gemacht worden sind. Sie betreffen zunächst die Frage, ob ein Schauspielerstand und stehende Theater statthaft seien. Rothe meint, daß die stehenden Theater verderblich seien für die Kunst, welche dadurch immer mehr ihrer idealen Bestimmung entfremdet werde, verderblich für die Schauspieler, welche an das Mittelmäßige und Schlechte gewöhnt würden, ja es darauf anlegen müßten, dem Publikum zu gefallen und bei dieser Lebensweise an sittlicher Haltung verlören, verderblich für das theaterbesuchende Publikum, welches mehr und mehr zu einem sittlichen Standpunkte herabgesunken sei, der nicht sonderlich besser als der seiner Schauspieler, was sich allein schon in der ungeheuren Wichtigkeit zeige, die allen Angelegenheiten des Theaters beigelegt werde, dem kleinlichen Theaterklatsch und der leeren Theaterkritik, von der es beständig hingenommen sei. Er sieht, wenn auch in weiter Ferne, eine Zeit der durchgreifendsten Reform in dem Sinne, daß stehende Theater und ein Schauspielerstand nicht mehr existieren; wo nur bei einzelnen, feierlichen Gelegenheiten, an nationalen Festtagen, klassische Werke vor allem Volke aufgeführt werden, besonders um große nationale Erinnerungen hervorzurufen; wo die Rollen von den in mimischer Hinsicht begabtesten Personen aller Klassen der Gesellschaft übernommen werden; wo man es nicht unvereinbar finden wird weder mit des Mannes Würde noch mit der Bescheidenheit des Weibes (nur das öffentliche Auftreten der Jungfrauen müßte ausgeschlossen bleiben), auf der Bühne auf-

*) Schleiermacher, Die christliche Sitte, S. 675 ff. Rothe, Christliche Ethik, III., S. 747 ff. Martensen, Christliche Ethik, II., 2, S. 307 ff.

zutreten, es vielmehr für eine Ehre und Auszeichnung halten wird. Auf diese Weise, meint er, werde das Theater zu seiner rechten nationalen Bedeutung kommen und weitreichende Wirkung ausüben zur Belebung des nationalen Bewußtseins.

Martensen hält diese Anschauung für allzu ideal; er glaubt, man würde bei solchen Vorstellungen ausrufen: Brave Leute, aber schlechte Musikanten! Und dann weist er darauf hin, daß bei solchen Voraussetzungen — Mangel eines Schauspielerstandes, Fehlen einer ausgebildeten Schauspielkunst — gewiß die gesamten neueren dramatischen Werke aller Literaturen nicht zu stande gekommen wären. „Würden die Deutschen ohne die Voraussetzung eines stehenden Theaters Schillers Tragödien besitzen? Und meint man, daß wir die meisten von Shakespeares Werken besitzen würden, wenn er nicht dichten konnte für wiederholte Aufführungen?" Damit ist er einverstanden, daß ein Übermaß von Theatern in derselben Stadt höchst verderblich ist, daß der Staat hierin sein laisser aller aufgeben und eine Schranke setzen müßte.

Ferner hat Schleiermacher gegen die Statthaftigkeit eines Schauspielerstandes hervorgehoben, daß zwar jede menschliche Anlage solle ausgebildet werden, also auch die Anlage zur Schauspielkunst, daß aber nicht auf jede Anlage ein Lebensberuf gegründet werden solle. Er hält die Schauspielkunst nur in einem Falle für befähigt, selbständig genug zu sein, um auf sie einen Lebensberuf zu bauen, wenn nämlich der Schauspieler ein selbständiger Fortsetzer des Dichters wäre. Dieses soll, so meint er, bei den Italienern in dem komischen Theater der Fall gewesen sein, wo das Lustspiel nur die Hauptideen abgab, welche der Schauspieler dann, als den Dichter fortsetzender Improvisator, ausgeführt habe.

Martensen entgegnet: „Wir stellen hingegen die Behauptung auf, und zwar als eine tatsächliche Erfahrung, daß die theatralische Aufführung es ist, welche das Werk des Dichters erst zum vollen Verständnis bringt, und daß der Schauspieler, worin eben seine Aufgabe besteht, auch das hervorheben und zur Geltung bringen kann, was bei dem Dichter selbst nur angedeutet oder nicht ganz durchgeführt ist, und daß er überdies das von des Dichters Seite etwa Verfehlte durch seine Darstellung verhüllen und zudecken kann. Diese Tätigkeit läßt sich aber nicht als eine unselbständige bezeichnen. Sie setzt das tiefste und feinste Eindringen in des Dichters Schöpfung voraus, und so wird der wahre Schauspieler zn einem idealen Fortsetzer des Dichters, indem er dessen Werk zu seiner letzten Vollendung bringt." —

Für das bedeutendste Bedenken gegen den Schauspielerstand hält Martensen das vom ethischen Standpunkt aus gemachte in betreff der vielen persönlichen Gefahren, welche den Stand umgeben, und darin sieht er das Wahrheitselement, das den seit alter Zeit herkömmlichen Vorurteilen gegen den Schauspielerstand nicht abzusprechen sei. Nicht bloß die von der Seite der Sinnlichkeit entspringenden Gefahren, sondern besonders die Gefahr für das geistige Leben betont er, daß nämlich der Schauspieler, welcher sich fortgesetzt in fremde Charaktere vertieft, dadurch seinen eigenen Charakter einbüßen könne, charakterlos werde, „eine klingende Schelle, ein tönendes Erz", wie Heiberg*) in seiner Dichtung „Eine Seele nach dem Tode" von einem Schauspieler sage. Wenn dies wahr wäre, dann wäre das Urteil über das Theater hiermit gefällt. Dann dürfte aber auch kein sittlich-ernster Mensch das Schauspielhaus betreten; denn er müßte erwägen, daß Dichter, Schauspieler und Zuschauer alle mitverantwortlich seien für das Bestehen dieser Anstalt, und auch der Zuschauer müßte sich Rechenschaft davon geben, wie weit er mit gutem Gewissen daran teilnehmen könne.

Aber niemand kann nach Martensen den Beweis führen, daß die angedeuteten Gefahren unüberwindlich seien. Und selbst wenn man mit dem Schauspieler Seydelmann sagen wolle: „Ein honnetter Schauspieler ist dreimal so viel wert wie jeder andere honnette Mensch", so sei hiermit doch nur gesagt, daß ungewöhnliche Gefahren dabei zu besiegen seien, daß Klippen und Riffe drohen, an denen zwar viele Schwache gestrandet sind; aber ein Charakter kann sie vermeiden. Ja, er ist geneigt, den Schauspielerstand als einen in besonderem Maße einen Charakter bildenden hinzustellen. „Des Schauspielers Kunst ist geeignet, auf besondere Weise ihn in der Selbstverleugnung und Resignation zu üben. Wie häufig findet z. B. ein schmerzlicher Kontrast statt zwischen der Stimmung, in welcher sich der Schauspieler persönlich befindet, und derjenigen, in welcher er seine Rolle auf der Bühne durchführen soll! Wie mancher Schauspieler und manche Schauspielerin könnte hier von geistigen Kämpfen und inneren Schmerzen erzählen, von denen nur wenige sich eine Vorstellung machen! — Und weiter kann zwar dem dramatischen Künstler große Freude widerfahren, wenn seine Leistung ihm gelingt und Anerkennung

*) Johann Ludwig Heiberg, dänischer Dichter und Kritiker (1791—1860). En Sjael after Döden (1841), satirisches Drama.

findet; ob aber diese Anerkennung ihm gewährt wird, hängt oft genug von Zufälligkeiten ab. Und in dieser Beziehung ist er anders gestellt, als alle anderen Künstler. Der Dichter kann die für den Augenblick ausbleibende Anerkennung ruhig erwarten, kann sich mit dem Gedanken an die Nachwelt trösten. Der szenische Künstler muß seine Anerkennung entweder in demselben Augenblicke gewinnen, oder sie entgeht ihm für immer; denn, wie Schiller sagt: ‚Dem Mimem flicht die Nachwelt keine Kränze.' Und er muß sich an dem Bewußtsein genügen lassen, dem Ideale nach Kräften gedient zu haben."

So kommt Martensen zu positiver Anerkennung des Theaters; er verlangt aber, daß das Theater im Geiste der Kunst und Sittlichkeit möglichst gereinigt und fortgebildet werde, und daß man den Schauspielern überhaupt, soweit es bisher nicht schon geschehen ist, die Stellung von Künstlern mit vollen selbständigen Rechten einräume, den einzelnen aber — was ja von jedem Menschen in jedem Stande gilt — nach seinem persönlichen Werte behandele.

In bezug auf das Theater stellt er folgende Forderungen: Das Theater muß national sein; d. h. Darstellungen nationaler dramatischer, insbesondere Lustspieldichter geben. Das letztere deshalb, weil die Komödie ja die Regel bilden werde bei beständigen Vorstellungen. Er wünscht daher den Deutschen einen großen Komödiendichter. Von den Vorstellungen verlangt er ideale Wahrheit, Reinheit und Keuschheit. Im besonderen bringt ihn das auf die Frage der Darstellung des Heiligen auf der Bühne: „Wie schwierig es in einzelnen Fällen auch sein mag, die rechte Grenze zu ziehen, so muß man doch im allgemeinen sagen, daß es der religiösen Ehrfurcht, dem Gefühle unserer Abhängigkeit von Gott widerstreitet, die heilige Geschichte des Christentums, den christlichen Gottesdienst selbst und unmittelbar auf die Bühne gebracht zu sehen". Er will daher die ganze heilige Geschichte mit Ausnahme einiger weltlicher Elemente im Alten Testament, hervorragende Persönlichkeiten der Kirchengeschichte (wie Luther*), ebenso den christlichen Gottesdienst (das Altarsakrament wie in „Maria Stuart", Ge-

*) Hierin stimmt er überein mit Hase a. a. O. S. 310: „Im Gedächtnisse des protestantisch deutschen Volks steht sein Leben in so scharfen geschichtlichen Umrissen, daß die Poesie mit einer dramatischen Zusammenfassung desselben, die nicht ohne Umbildung denkbar wäre, sich schwerlich einen Dank holen würde."

bete, Kirchenlieder wie „Ein' feste Burg ist unser Gott" in den „Hugenotten") verbannt wissen.

Dem Pietismus ruft er mit Heinrich Steffens*) zu: „Wenn ein frommer Eifer alle dramatische Kunst verdammt, so sieht man in einer solchen Äußerung entweder eine geistige Beschränkung, die sich hochmütig das Recht anmaßt, über Verhältnisse zu urteilen, deren Wert ihr verborgen geblieben, oder ein unsicheres kämpfendes Gemüt, welches die Gefahr für sich erkennt, aber eben deswegen kein allgemeines Urteil fällen kann. Willst du die Gefahren des Dramas aufdecken, so mußt du das echte Drama achten, ja lieben. Nur die Liebe hat reinigende Kraft; sie verdrängt nicht, aber veredelt."

Endlich macht er den Einzelnen auf zwei Gefahren aufmerksam. Die Kunst sei ein edler Wein, der, im rechten Maße genossen, belebe und stärke, wenn er aber im Übermaße genossen wird, schwäche und entnerve. Ein Übermaß des Theatergenusses, wenn dieser zur Gewohnheit und zum Bedürfnis geworden, sei in der Regel das Zeichen von Oberflächlichkeit und Phänomenensucht. Aber nicht weniger entnervend wirke ein Übermaß von Kunstkritik. Dadurch werde zuletzt eine geistige Seuche erzeugt, welche in unseren Tagen so manche völlig abstumpfe und untüchtig mache, noch einen wirklichen Genuß in der Kunst zu finden, da ihr Gemüt ohne Liebe, ohne rechte Hingebung an die Kunstschöpfungen sei, und alle Unmittelbarkeit und Naivetät ihnen verloren gehe. Die Kritik sei da um der Kunst willen und nicht die Kunst um der Kritik willen.

Diese Ausführungen sind, wie mir scheint, wohl geeignet, Beifall in weiten Kreisen nicht nur der Theologen, sondern aller derer zu finden, denen ihre kirchliche Richtung einen offnen Blick für das Schöne und seine Darstellung, die Kunst, erlaubt. Nur in einem Punkte wird man nunmehr von Martensen abweichen: es ist die Frage der Darstellung des Heiligen auf der Bühne.

Sollte es nach den beiden oben**) angeführten theologischen Gutachten, von denen das eine die Bühne rechtfertigt, wenn sie heilige Stoffe darbietet, das anderer jedes Verhältnis eines Theologen zum Theater verurteilt, noch zweifelhaft sein, daß auf diese Frage immer die jeweilige Zeitrichtung Antwort gibt, allgemeine Regeln aber nicht aufgestellt werden können, so müßte ein Unternehmen der letzten Jahre dies bestätigen. Martensen hat mit Hase die Unzulässigkeit der Darstellung Luthers auf der Bühne

*) Von der falschen Theologie und dem wahren Glauben S. 197 f.
**) S. 18 und 23.

behauptet; die Lutherfestspiele seit den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts haben das Gegenteil bewiesen.*) Man kann sagen, daß kaum eine Stimme aus der evangelischen Kirche sich gegen diese Aufführungen erklärt hat,**) berichtet doch ein Blatt, welches als am weitesten rechtsstehend gegenwärtig angesehen wird, die (Luthardtsche) allgemeine Kirchenzeitung von der Leipziger Aufführung des Herrigschen Lutherfestspiels: „Es ging in den Tagen der Aufführung vom 10. bis 27. November 1887 eine allgemeine Bewegung durch Leipzigs Einwohnerschaft: Erhebung, nicht Ergötzung empfanden die Zuhörer, die auch in den Augenblicken höchster Befriedigung nicht zu Beifallklatschen sich fortreißen ließen. Die andächtige Menge gab aber an den Höhepunkten des Festspieles ihrer warmen begeisterten Empfindung dadurch Ausdruck, daß sie sich zu tausenden erhob und in die majestätischen Choräle ‚Ein' feste Burg ist unser Gott' und ‚Nun danket alle Gott' jubelnd einstimmte."***)

Erfreulich ist diese Beobachtung deshalb, weil wir sehen, wie hier die Kirche voll und ganz ihr Interesse und ihre Teilnahme einer theatralischen Aufführung zuwendet, und man möchte geneigt sein, darin einen Wendepunkt in dem Verhältnis zwischen Theater und Kirche zu erblicken. Denn die Lutherfestspiele wollen offenbar gleichzeitig der Kirche und der Kunst dienen, der Kirche, indem sie in einer Zeit, wo der Ultramontanismns immer kecker sein Haupt erhebt und Luthers Persönlichkeit in jeder Weise in den Staub zu ziehen versucht, dem deutschen Volke an der Gestalt seines Reformators zeigen,†) was es an seinem evangelischen Glauben besitzt. Wenn sie aber gleichzeitig der Kunst dienen wollen, so möchte ich

---

*) Es kann auch auf die Oberammergauer Passionsspiele hingewiesen werden (die in dem vorliegenden geschichtlichen Überblick nicht ausdrücklich erwähnt zu werden brauchten, weil sie gewissermaßen einen Anachronismus darstellen, ein Überbleibsel der Mysterien des Mittelalters). Denn die naive Darstellung dieser bayrischen Bauern bewirkt, was anderswo gewiß in der Gegenwart nicht möglich wäre, daß eine Reflexion kaum aufkommt über die Frage, ob es anstößig ist oder nicht, wenn jene selbst den Heiligsten, Jesum Christum, auf die Bühne bringen.

**) Mir ist als gegnerische Stimme allein ein Aufsatz in der „Reformierten Kirchenzeitung" bekannt.

***) Nach Bärwinkel, Das Lutherfestspiel von Hans Herrig in seiner Bedeutung für die nationale Kultur. S. 37 f.

†) Direkt bekämpft hat ein Katholik auch die Lutherfestspiele durch Wiederherausgabe eines katholischen Lutherdramas. Es ist ein Dr. Soffner, der in Breslau (im Verlag von Aderholz) ein Drama von Hasenberg, einem Zeitgenossen Luthers, im Neudruck hat erscheinen lassen.

sie vor Einseitigkeiten bewahrt wissen, in welchen Hans Herrig verfallen ist.*)

Als er sein Lutherfestspiel in Worms aufführen ließ, mußte er dasselbe wegen Mangels einer Bühne in die Kirche verlegen. Dies brachte ihn naturgemäß zu der Notwendigkeit, die einfachste Darstellungsform zu wählen, und so ging er auf eine der Shakespeareschen nachgeahmte Bühneneinrichtung zurück: anstatt jeglicher Kulissen wurde der Raum mit gleichfarbigem, braunem Stoff drapiert. Diese eigentümliche Aufführungsweise fand — wohl wegen der Neuheit und der Berufung auf Shakespeare — viel Beifall und wurde auch bei Darstellungen an anderen Orten beibehalten. Da schien für Herrig auf einmal die Lösung der Reformfrage der gegenwärtigen Bühne in dieser dekorationslosen Volksbühne gefunden zu sein! Anstatt des verschwenderischen Luxus in den Ausstattungen nunmehr gar keine Ausstattung mehr — wie konnte es eine einfachere Lösung geben? Die Durchführung dieses Prinzips legt er daher auch den demnächst zu gründenden Volksbühnen auf. Aber — die Forderung des Realismus in der Darstellung des Dramas ist eine unerläßliche und die Shakespearesche Bühne war kein Ideal, sondern ein Notbehelf.**)

Auch die Einfügung der von den Zuschauern zu singenden Choräle durch Herrig kann ich nicht für sehr glücklich halten; der Zuschauer soll dadurch seiner Stimmung Ausdruck geben — aber ist es auch in jedem Falle seine Stimmung, wenn ihm die zu singenden Choräle vom Dichter vorgeschrieben werden? Wenn späterhin nationale Stoffe in der Herrigschen Form dargestellt werden sollten, würde stets die dann getroffene Auswahl von gemeinschaftlich anzustimmenden Gesängen mit der Stimmung der Zuschauer zusammentreffen?

Ein noch bedeutsameres Bedenken gegen die Herrigsche Volksbühne liegt in der dramatischen Form seines Lutherfestspieles. Es ist kein Drama im strengen Sinne des Wortes; es fehlt der dramatische Konflikt, die Aktteilung, alles löst sich in eine Reihe lose aneinander gehängter Bilder auf. Das soll in bezug auf sein Lutherfestspiel kein Vorwurf sein; denn die dramatische Behandlung von Luthers Leben ließe sich kaum anders denken. Aber wie? wenn nun die noch kommenden Dichter der Volksbühne — und sie werden kommen! — in diesem Vorbild einen Freibrief sähen für

*) S. seine Schrift „Luxustheater und Volksbühne".

**) Näheres über diese Idee Herrigs findet sich in der gründlichen Widerlegung bei Erdmann, Die Lutherfestspiele S. 139 ff.

alle Abweichungen von der uns Deutschen von Lessing und Schiller überlieferten Form des Dramas — würde das ein Vorteil füe die Entwicklung unserer dramatischen Literatur sein?*)

Diese Bedenken lassen es gewagt erscheinen, wenn man mit Herrig an der Reform der ständigen Bühne vorläufig verzweifelt, indem man das Heilmittel in der „Volksbühne" sucht. Mögen an nationalen Ehrentagen nationale Volksdramen in ähnlicher Weise weiter aufgeführt, wie es zur Lutherfeier geschah und geschieht, und so das Ideal Rothes**) nach seinem Wahrheitsgehalt verwirklicht werden, dann kann sich an einen so glücklichen Anfang ein ebenso glücklicher Fortgang schließen; die Reform der ständigen Bühne ist aber doch wohl noch anderweitig zu erreichen.

Kehren wir zu den Anforderungen zurück, welche Martensen an das gegenwärtige Theater stellt, so bleibt dasselbe allerdings noch in allen Stücken hinter dem Geforderten zurück. Er fordert, daß das Theater national, daß es der Forderung der Keuschheit entsprechend sein soll, und wir stehen immer noch unter der Herrschaft der Franzosen; man mutet uns in unseren Theatern zu, uns mit den Frivolitäten der französischen oder zur Schande unserer Nation auch von deutschen***) Autoren verfaßten Ehebruchsdramen zu unterhalten — und doch ist — glücklicherweise! die deutsche Volksseele eine im Grunde keusche, wie sie sich in den Unsittlichkeiten des französischen „Sittendramas" nicht abspiegelt. Schon Schiller sagt doch:

Ringe, Deutscher, nach römischer Kraft, nach griechischer Schönheit!
Beides gelang dir; doch nie glückte der gallische Sprung.

Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß trotz des immer mehr erstarkenden deutschen Nationalbewußtseins kaum etwas Neues an der Seine auftaucht, so wird es auch bald an der Spree nachgemacht. Auch der sonst gute Gedanke, dem Tingeltangel durch das Ueberbrettl bessere Seiten abzugewinnen, leidet durch Aufnahme von Eindeutigkeiten, die an das Programm einer Yvette Guilbert erinnern. Wenn diese Vertreterin der moralischen Dekadenz bei ihren Gastreisen in Deutschland solchen Beifall gefunden hat, ist hoffentlich zur Entschuldigung der Zuhörer und gar Zuhörerinnen anzuführen, daß sie durch ihren Applaus ihre Unkenntnis der schmutzigen Ausdrücke des Pariser Argot bewiesen haben.

---

*) Vergl. Bulthaupts Aufsatz „Theatralische Festspiele" im „Kunstwart", Jahrg. I, 8. Stück.

**) S. S. 33 f.

***) Vgl. Bulthaupt, Die Franzosenherrschaft auf der deutschen Bühne.

Aber alle Reformvorschläge, die gemacht werden, um ein Theater zu schaffen, das wieder den Anforderungen der Kunst und Sittlichkeit gerecht werden kann, sind Träumereien, so lange die äußere Lage des Theaters dieselbe bleibt wie bisher. Wir haben gesehen, daß einmal das Theater in Preußen unter die Anstalten, welche Einfluß auf die öffentliche Bildung üben, aufgenommen worden war.*) Diese Stellung ist doch die allein richtige, wenn wir bedenken, eine wie große Anzahl von Menschen**) sich allabendlich in den Theatern versammelt, um dort Erholung nicht nur, sondern auch geistige Anregung zu suchen; und doch wurde 1810 diese Einrichtung wieder aufgehoben. Seitdem spricht die deutsche Gesetzgebung nur noch von einem Schauspielergewerbe und läßt die Erteilung von Konzessionen von der Zuverlässigkeit der Nachsuchenden in bezug auf den beabsichtigten Gewerbebetrieb abhängen.***) Die gesamte Aufsicht des Staates ist eine polizeiliche. Diese macht sich aber eher in politischem, wie in ethischem und künstlerischem†) Sinne geltend — und doch wie verderblich kann der entsittlichende Einfluß, der besonders von den Tivolitheatern ausgeht, auf das Volk einwirken! Oder ist etwa das Volk mündig genug, um durch zahlreicheren Besuch besserer Aufführungen und durch Ausbleiben bei unwürdigen Darstellungen die Theaterdirektoren zur Pflege des Edlen zu zwingen? Soll also Karl Frenzel (in seiner Berliner Dramaturgie) recht haben, wenn er sagt: „Das Theater ist seinem Wesen und seiner Form nach eine Vergnügungsanstalt; das Publikum hat ein Recht auf Unterhaltung, die ihm gefällt“ — ? Gewiß, wenn es gebildet genug wäre; so lange aber dies nicht der Fall ist, so lange unter

---

*) S. S. 28.

**) Devrient berechnet sie (Dramatische und dramaturgische Schriften, 4. Bd. 2. Aufl. S. 342) doch wohl etwas zu gering auf 40000.

***) § 32 der Reichs-Gewerbeordnung: Schauspielunternehmer bedürfen zum Betriebe ihres Gewerbes der Erlaubnis.... Dieselbe ist zu versagen, wenn die Behörde .... auf grund von Tatsachen die Überzeugung gewinnt, daß der Nachsuchende die zu dem beabsichtigten Gewerbebetriebe erforderliche Zuverlässigkeit, insbesondere in sittlicher, artistischer und finanzieller Hinsicht nicht besitzt.

†) Zwar wird die Zuverlässigkeit in „sittlicher und artistischer Hinsicht“ gefordert — es ist dies ein Fortschritt seit 1880 gegenüber der früheren allgemeineren Fassung des Paragraphs („Dieselbe ist ihnen zu erteilen, wenn nicht Tatsachen vorliegen, welche die Unzuverlässigkeit des Nachsuchenden in bezug auf den beabsichtigten Gewerbebetrieb dartun“) —, aber welche Polizeibehörde ist in dieser Frage kompetent? Man kann daher auch seit 1880 keine Besserung der Theaterverhältnisse wahrnehmen, wenn nicht das Gegenteil.

den sogenannten Gebildeten sich Leute finden, die mit jenem Frankfurter auf die Frage: „Wo ist hier Goethe und Schiller zu finden?“ der Wahrheit gemäß antworten müßten: „Die Firma kenne ich nicht,“ — so lange werden die Theaterunternehmer, die den niedrigen Leidenschaften und der Vergnügungssucht ihres Publikums zu schmeicheln wissen, ihre beste Rechnung dabei finden.*)

Und wir können es eigentlich einem Gewerbetreibenden gar nicht verargen, wenn er nicht durch die Pflege der Kunst, sondern eben durch die Pflege — seines Gewerbes Geld verdienen will. Die Folge wird dann freilich bei solcher Theaterführung sein, daß sie zu einem vollständigen Abwirtschaften auf künstlerischem Gebiete führt. Beweise zu dieser Behauptung liefert die gegenwärtige Theaterchronik leider fast alljährlich.**) Wie ist da Abhilfe zu schaffen?***)

Es ist wohl eine Folge der Tatsache, daß sich die Rechtswissenschaft der alleinigen Leitung des Staates bemächtigte, dessen Idee sowohl eine rechtliche wie eine sittliche ist, daß gegenwärtig die juristische Anschauung des Staates vornehmlich berücksichtigt wird: die Formel des Gesetzes wird mehr betont, als die Wirkung desselben auf das Leben. Dies zeigt sich auch auf dem Gebiet des Theaters. Anstatt auf eine innere und äußere Wertschätzung des Theaters einzugehen, welches ein unentbehrliches Bedürfnis ist, und ferner im günstigen Falle eine bedeutsame Bildungsanstalt, beschränkte sich die Gesetzgebung auf die polizeiliche Uberwachung, die sich weit mehr auf die Feuersgefahr, die Heizung, Beleuchtung, Erhaltung der Ruhe und Ordnung u. s. w. erstreckt, als auf den geistigen und sittlichen Inhalt der Bühne. Bei derartiger Gleichgültigkeit, wie sie der Staat dem Theater gegenüber einnimmt, kann der immer größere Verfall desselben nicht ausbleiben; und es könnte eine Zeit kommen, wo auch ein Martensen

---

*) Sehr offenherzig, aber bezeichnend für die Interessen eines solchen Theaterdirektors ist die Äußerung von Ringelhardt (von 1832 bis 1844 Direktor des Leipziger Stadttheaters), der, als er auf vielfachen Wunsch nach einem klassischen Stück „Die Braut von Messina“ aufführen ließ und abends die geringe Kasseneinnahme erfuhr, ausrief: „Na ja, da haben wir den Herrn Schiller! Und der Goethe ist auch so ein Schweinehund! Morgen geben wir den Jux (die Posse von Nestroy ‚Einen Jux will er sich machen‘)!“

**) S. z. B. die Broschüre: „Unser Stadttheater durch ungefärbte Gläser betrachtet.“ Leipzig, Ch. Grandpierre.

***) Die folgenden Ausführungen schließen sich größtenteils an das von Paldamus, Das deutsche Theater der Gegenwart, 2. Bd., 1. Kap. Bemerkte an.

der Kirche die Pflicht auferlegen würde, von einem derartigen Theater sich abzuwenden. Aber vielleicht ist dem noch abzuhelfen.

Freilich, das gegenwärtige Konzessionswesen, das Pachtverhältnis der Theaterunternehmer gegenüber dem Staate, darf nicht beibehalten werden. Was würde man, um einen naheliegenden Vergleich heranzuziehen, wohl dazu sagen, wenn der Staat sämtliche Unterrichtsanstalten an zahlungsfähige Unternehmer verpachtete? Man würde sich doch entschieden gegen eine solche kaufmännisch-geschäftliche Auffassung da, wo es sich um eine ideale Tätigkeit handelt, sträuben; warum soll man aber die künstlerische Tätigkeit des Schauspielers von merkantilem Standpunkte aus betrachten?

Die erste Forderung, die an den Staat zu stellen ist, wäre die, daß das Theater dem Polizeiressort wieder zu entziehen und in die Reihe der Kunst- und Bildungsanstalten einzustellen ist, also in die Verwaltung des Ministeriums für Unterricht und Kultus. Die Staatsverwaltung hat dann zunächst die Aufgabe, mit Hilfe der Statistik zu ermitteln, welche Orte imstande seien, ein Theater bei ordentlicher Verwaltung selbst zu unterhalten. Es wird auf diese Weise schon von selbst der übermäßige Ausstattungsunfug, der Balletaufwand u. s. w. auf ein angemessenes Maß zurückgebracht. Was die Oper anbetrifft, so wird sich die Notwendigkeit herausstellen, in Mittelstädten auf dieselbe zu verzichten und dem Schauspiel dafür eine um so größere Sorgfalt zuzuwenden.*) Wo eine Stadt nicht im stande ist, allein ein Theater zu unterhalten, haben sich mehrere Städte in der Weise zu vereinigen, daß die Bühne einer jeden nach Verhältnis eine bestimmte Zeit in vorher zu vereinbarender Reihenfolge angehört.

Die Verwaltung des gesamten Bühnenverbandes müßte dann etwa von den Hoftheatern**) aus geregelt werden; die Verwaltung der einzelnen Bühnen wird in die Hände von tüchtigen technischen Direktoren gelegt, die nicht nur praktische Erfahrung besitzen, sondern auch Kunstverständnis und sittlichen Charakter. Falls sich zu solchen Bühnenleitern im Schauspielerstande nicht genug geeignete Persönlichkeiten finden, so nehme man dramaturgische

*) Wie es z. B. in Oldenburg zum großen Vorteile des Theaters geschieht. Vom benachbarten Bremen aus gibt das dortige Opernpersonal in Oldenburg Gastspiele.

**) Ich weiß wohl, welche Bedenken gegen diese Theater als führende sich erheben; indes müßte in unserm Zukunftsbild dann die Reformation am Haupt beginnen und von da aus zu den Gliedern sich fortsetzen.

Schriftsteller dazu; wo es irgend möglich ist, würde sich außerdem die Anstellung eines solchen als literarischen Beirats dringend empfehlen. Eben ein solcher würde am passendsten die Interessen der gesamten Bühnenangelegenheiten im Ministerium vertreten. Endlich ist es selbstverständlich, daß die Gründung einer Theaterschule und eine Regelung des Pensionswesens vom Staate bei der Übernahme der Theaterverwaltung ins Auge zu fassen sind.

Es leuchtet ein, daß eine solche Umänderung der gegenwärtigen Verhältnisse noch in weitester Ferne liegt. Aber wir scheinen auf dem Wege dazu zu sein. Ein Übergang ist angebahnt: es ist dies die städtische Verwaltung. Wir besitzen in Deutschland schon an einigen Bühnen eine derartige Verwaltung; sie wird geleitet von einem städtischen Ausschuß, der das Repertoir kontrolliert, die geschäftliche Verwaltung unter sich hat, die Dauer der Spielzeit feststellt und in allen Fragen von allgemeiner Bedeutung die endgültige Entscheidung behält. Diese Einrichtung hat sich bewährt; so wird z. B. von dem kleinen Freiburg i. B. gemeldet, daß es „ein so künstlerisch geleitetes, leistungsfähiges Theater besitzt, wie es vielen größeren Städten zu wünschen wäre.“ *)

Das Interesse der Bevölkerung ist jedenfalls bei einer derartigen Organisation ein viel größeres. Die Kirche aber wird bei einer gesinnungstüchtigen Theaterleitung diesem Institut nicht unfreundlich gegenüberstehen.

Ist es doch ein Mißverhältnis, das vielfach noch von Theologen gegen jeglichen Theaterbesuch geeifert wird, während die meisten kirchlich gesinnten Familien in den vermögenden Kreisen dennoch Teilnehmer an dem alljährlichen Theaterabonnement stellen. Da wäre es doch angebrachter, anstatt in diesen Kreisen stets zu negieren, dort den Sinn wecken zu helfen für eine Theaterreform.

Auch sage man nicht, daß das gegenwärtige Schauspielerpersonal nach seiner Sittlichkeit und Bildung völlig ungeeignet wäre, um an einer solchen Reform fördernd mitzuwirken. Es läßt sich nachweisen, daß der Zudrang zum Schauspielerstande aus den Kreisen der gebildeten Gesellschaft ein größerer wird. Eine Statistik**) meldet: „Von den 38 428 deutschen Schauspielern gehören beinahe ein Drittel zu demjenigen Teil, welcher Studien gemacht, d. h. welche mehr als die gewöhnlichen Volksschulklassen absolvierten und die aus Liebe zur Kunst dem Studium

*) Dramaturgische Blätter und Bühnen-Rundschau 1888, Nr. 17.
**) Ebds. Nr. 18.

Valet gesagt und sich dem Theater widmeten. Darunter sind nahezu 400 Schauspieler, Sänger, Dramaturgen (auch ein Tänzer), welche den Doktorhut erworben oder als Lehrer an öffentlichen oder Privatinstituten tätig waren. 631 Schauspieler, Schauspielerinnen, Sänger und Sängerinnen 2c., welche als Novellisten, dramatische Schriftsteller oder für Journale tätig sind, und zwar, wie hier ausdrücklich hervorgehoben werden soll, auch für streng wissenschaftliche. 583 Schauspieler, Sänger, Dramaturgen, welche das Staatsexamen abgelegt. 1861 Lehrerinnen und Präparandinnen, Erzieherinnen, welche sich der Schauspiel- und Gesangskunst gewidmet (5 Tänzerinnen). Dem Kaufmannsstande gehörten 13 004 Schauspieler, Sänger und Tänzer an, die zumeist die Volks-Realschule, auch Real-Gymnasium absolvierten. Der übrige Teil muß dem Handwerkerstande zugezählt werden. Die Zahl der Handwerker hat in den letzten drei Jahren abgenommen. Hingegen kam ein starker Zufluß an studierten Elementen." Bedenkt man, daß unter diesen 38 428 nicht nur jeder Chorist und jede Choristin, Figurant, Figurantin, Tänzer, Tänzerin einbegriffen sind, sondern nach den deutschen Bestimmungen über das „Schauspielergewerbe" jeder Seiltänzer, ja jeder marktbesuchende Gaukler sich das Recht nimmt, sich als „Schauspieler" auf der Polizei anzumelden, so stellt sich jene auf Grund amtlicher Ermittelungen angestellte Statistik für das gebildete Element noch ganz bedeutend günstiger. Das sind doch Zahlen, die auch dem Geistlichen als Seelsorger zu denken geben. —

Eine Frage wird noch zu beantworten sein. Wird sich einem Theater, das sich die Pflege der wahren Kunst zur alleinigen Aufgabe macht, auch ein Publikum finden, das mit Interesse und Verständnis durch seinen Besuch diese Bestrebungen unterstützt? Man möchte nach manchen Erfahrungen, die in dieser Richtung gemacht sind, und im Hinblick auf unsere gegenwärtigen Theaterverhältnisse geneigt sein, diese Frage rundweg mit Nein! zu beantworten. Aber die Berechtigung zu dieser Antwort ist doch wohl nicht unanfechtbar. Wenn es nicht möglich wäre, ein solches Publikum sich heranzubilden, so könnte man es sich nicht erklären, daß wahrhaft künstlerische Leistungen auf theatralischem Gebiet stets ein außerordentlich großes Publikum gefunden haben. Man denke nur an die Erfolge der Meininger oder an die rege Beteiligung an den Bayreuther Wagneraufführungen. Anderseits wäre zu bedenken, daß ein Verderb der guten Geschmacksrichtung, wie er jetzt besteht, ausgegangen ist von Einrichtungen, die ihre

Existenz nur der absoluten Teilnahmlosigkeit des Staates verdanken: es sind die Tivolitheater mit ihrer Pflege der sittenlosen und die wahre Kunst verhöhnenden Operette. Sind diese Theater einmal aus der Welt geschafft oder durch Hebung ihres künstlerischen Niveaus umgemodelt, so würde auch der verderbliche Einfluß, den ihr Dasein auf das Repertoir der übrigen Theater ausübt, zu bekämpfen sein: jenes Publikum von Roués und ihren Genossen, das die Tivolitheater als ihre Provinz betrachtet und sich von dort aus auch in den Wintertheatern ansiedelt, würde sich hier nicht mehr heimisch fühlen, und die besseren Kreise hoffentlich dann den Mut fassen, eine größere Teilnahme für gediegenere Leistungen zu zeigen, als bisher.

Die Hoffnung sollte nicht so bald aufgegeben werden, daß eine Reform nicht auch von den schon bestehenden Theatern aus herbeigeführt werden könne. Dies kann aber nicht ohne Teilnahme des wahrhaft gebildeten Publikums geschehen, das sich jetzt vielfach von dem Theater abwendet.

Man hält es doch im gewöhnlichen Gesellschaftsleben schon für das Zeichen von Unbildung, wenn das Bedürfnis, sich vergnügen zu lassen, das Bedürfnis, sich gegenseitig zu vergnügen, überwiegt. Das erstere ist aber bei jenem Publikum der Fall, das nur, um sich zu unterhalten, ins Theater geht und dadurch auf die Entfernung von bedeutenderen Dichterwerken, die eine Arbeit des Empfangens von seiten der Zuschauer verlangen, aus dem Repertoir hinwirkt. Würde dagegen ein tonangebendes gebildetes Publikum auch sein Recht verlangen nnd etwa durch Einrichtung von städtischer Verwaltung ein gewählteres Repertoir erzielen, so wäre die Reform da. Man glaube nicht, daß die große Masse sich selbst zum Genuß der höchsten dramatischen Werke heranbildet; es muß durch eine Änderung des gegenwärtigen Repertoirs dazu herangebildet werden. Die Programme der Künstlerkonzerte in größeren Städten würden gewiß etwas ganz anderes aufweisen, als die Werke unserer größten Tondichter, wenn sie nach den geheimen Wünschen der Mehrzahl der Besucher verfaßt würden.

In England hält es die Geistlichkeit nicht ihres Standes für unwürdig, sämtlichen Kulturerscheinungen ihr Interesse zuzuwenden; sollte nicht auch in Deutschland einmal da, wo etwa bei der Übernahme von Theatern durch die Städte die Absicht vorliegt, zu einer würdigen Pflege der Kunst zu gelangen, der Geistliche durch seinen doch großen Einfluß auf eine gebildete Masse, die sich bis dahin durch die ablehnende Stellung der Theo-

logen bestimmen ließ, dem Theater fern zu bleiben, solche Bestrebungen auf das kräftigste unterstützen können?

Es kommt wohl auch noch heutzutage vor, daß in einem Theaterbrande der warnende Fingerzeig Gottes gefunden wird; aber sind wir nicht berechtigt, in solchen engherzigen Aussprüchen zum mindesten den Mangel einer allumfassenden Bildung zu erkennen? Und doch erhebt gerade an den Geistlichen die Gegenwart den Anspruch, daß er seine Bildung möglichst allseitig gestalte. Möge er die Rücksicht auf die Schwachen in der Gemeinde (Römer 15, 1) bezüglich seines eigenen Theaterbesuches nehmen; das ist nicht mehr als billig. Aber anstatt zu negieren, sollte auch er seinen Einfluß dazu gebrauchen, um zu passender Gelegenheit auf einen veredelten Theatergenuß hinzuwirken. Wenn führende Geister die Menge überzeugen, wird vielleicht doch das Theater einst seiner idealen Bestimmung nahe gebracht werden, die die Inschrift über dem Opernhaus in Frankfurt a. M., freilich auch wohl da noch mehr in Hoffnung als den gegenwärtigen Zuständen entsprechend, bezeichnet mit den Worten:

„Dem Wahren, Schönen, Guten!“

Druck von Greßner & Schramm, Leipzig.

Die erste Auflage vorliegender Broschüre wurde wie folgt günstig besprochen:

„Theater und Kirche" — so lautet der Titel einer Broschüre, die nur 50 Seiten groß ist und nur 60 Pfennig kostet, die aber sehr beachtenswert ist. Und wäre es auch nur, weil sie eine so wichtige Frage einmal in Fluß bringt. Ich weiß freilich, daß viele liebe und ernste Christen mir schlankweg erwidern: „Das ist gar keine ernste Frage; Theater und Kirche haben so wenig miteinander zu tun wie Christus und Belial. Wer in die Kirche geht, geht nicht ins Theater, und wer ins Theater geht, geht nicht in die Kirche". Aber diese Behauptung ist — man mag sagen leider oder man mag sagen glücklicherweise — falsch. Die Zahl derer ist gar nicht klein, die beide Orte besuchen. Auf jeden Fall gehen Hunderttausende der Kinder unseres Geschlechts täglich ins Theater, und schon deswegen muß uns die Sache sehr bewegen.

Der Verfasser weist nun auf grund bedeutender früherer Arbeiten in höchst ansprechender und belehrender Form nach, wie die Männer der Kanzel und der Bühne durchaus nicht immer fremd oder gar feindselig gegenüber gestanden haben. Er bringt dann die Urteile bedeutender frommer Theologen.

Die Meinung des Verfassers (der auch zur Theologenzunft gehört) ist, daß man das Theater auch vom christlichen Standpunkt nicht dürfe verloren geben, daß heißt also, daß eine Reformation desselben nicht unmöglich und daß sie also auch von denen, die unser Volk lieben, anzustreben sei. Auch ich erlaube mir die Meinung, daß, wenn wirkliche Künstler und dabei sittlich-ernste Leute gute klassische Sachen darstellen würden, dies eine wirkliche edle Bildung des Volks und keineswegs nur ein vorüberrauschendes und dabei noch höchst gefährliches Amusement bereiten würde. Ich vermisse aber bei der in Rede stehenden Broschüre, daß das Schauspiel, wie es jetzt meist ist, in richtiger Weise gebrandmarkt wird. Diese armseligen Possen und Lustspiele, die nur auf die Bühne gebracht werden, um große Haufen anzuziehen, die Nerven zu kitzeln und die Lachmuskeln zu bewegen, haben nur einen verflachenden und also entsittlichenden Einfluß. Und so wird man gegenwärtig die allermeisten Menschen vor den allermeisten Theateraufführungen warnen müssen. So viel weiß auch ich davon durch sicheren Bericht, obgleich ich persönlich selten im Theater war. Aber ich verzage nicht daran, daß auch das Theater noch einmal einen Luther findet und freue mich vorläufig auf die Lutherfestspiele, die uns ja hier für den Frühling in Aussicht gestellt sind. Vielleicht zeigen sie uns tatsächlich, daß Theater und Kirche nicht notwendig feindliche Brüder sind.

(O. Funcke. Bremer Kirchenblatt Nr. 37. 15. Sept. 1889.)

Der Verfasser, ein Theologe, zeigt sich sehr wohl unterrichtet über das geschichtliche Verhältnis, in welchem beide Faktoren seit Jahrtausenden gestanden haben, urteilt ebenso positiv christlich wie weitherzig, stützt sich schließlich am meisten auf das Gutachten des dänischen Bischofs Martensen und verlangt mit vollstem Rechte, daß das Theater nicht mehr der Polizei, sondern dem Kultusministerium der einzelnen Staaten unterstellt werde. Das gegenwärtige Schauspielerpersonal sei meist ein hochgebildetes, nach Aufhebung der Tivolitheater müsse das Publikum für die idealen Zwecke der Bühne immer mehr erzogen werden; die Kirche dürfe nicht mehr eine bloß ablehnende oder vorsichtig zurückhaltende Stellung zum Theater einnehmen. Auch wir hoffen zuversichtlich mit dem Verfasser, daß diese Zeit recht nahe sein möge; freilich hängt die Reform eng zusammen mit der Gesamtreform unsers Unterrichtswesens, jener brennenden Frage, welche wohl erst vom heranwachsenden Geschlecht endgültig gelöst werden wird.

(Blätter für literar. Unterhaltung Nr. 38. 19. Sept. 1889. Leipzig, Brockhaus).

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 067053618